LAS PUERTAS DEL DRAMA

Revista de la ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

300pta. Siglo xx. Invierno 1999. **Número – 3**

Si la estadística no engañara…

Las obras de los autores españoles en el mercado teatral madrileño de 1996–97

Autor contra viento y marea

Jerónimo López Mozo, Premio Nacional de Literatura Dramática

LAS PUERTAS DEL DRAMA

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
Juan Polo Barrena

VOCALES
Fernando Almena Santiago
María Jesús Bajo Martínez
Josep Maria Benet i Jornet
Fermín Cabal Riera
Salvador Enríquez
Yolanda García Serrano
Raúl Hernández Garrido
Manuel Lourenzo
Ignacio del Moral
Miguel Signes Mengual

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fermín Cabal
Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Santiago Martín Bermúdez
Salvador Enríquez

EDITA
AAT

ISSN

DEPÓSITO LEGAL

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

DISEÑO
Martín Moreno y Pizarro

IMPRIME
Unigraf, S.L.

PRECIO DEL EJEMPLAR
300 pta

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
1.000 pta

OTROS PAÍSES
1.500 pta

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Sagasta, 28, 5º. 28004 Madrid
Tfno. y fax: 915 94 47 98

Las puertas del drama
(*El público* de Federico García Lorca)

S U M A R I O

3. **Tercera [a escena que empezamos]**
Carne a la pimienta
Jesús Campos García

4. Si la estadística no engañara
Alberto Fernández Torres

8. Casa de citas o camino de perfección

9. **Entrevista**
Gustavo Ott: sueños, monstruos y cadáveres
Santiago Martín Bermúdez

15. Teatro en Polonia. Perspectiva de la provincia
Irène Sadowska Guillón

19. Alicante 98: Cómo y por qué
Guillermo Heras

22. **Entre autores**
La primera página

29. **Cuaderno de Bitácora**
La mirada del hombre oscuro
Ignacio del Moral

33. **Libro recomendado**
El teatro político de Erwin Piscator
Alfonso Sastres

35. **Reseñas**
Virtudes Serrano
Mariano de Paco
Alberto Miralles
Andrés Amorós

35. **El teatro también se lee**
La emoción inocente
Joaquín Leguina

40. Autor contra viento y marea: Jerónimo López Mozo
Juan Carlos Pérez de la Fuente

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Cooperación y Comunicación Visual

CAJA MADRID OBRA SOCIAL

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales

GOBIERNO de CANTABRIA
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

CARNE A LA PIMIENTA

por Jesús Campos García

En folios blancos, como este en el que ahora comienzo a garabatear, o en la pantalla, cuando quien escribe gusta de hacerlo como si tocara el piano; sea cual fuere el soporte, que los hubo más primarios y los habrá más tecnificados, sirviéndonos de la escritura, los autores proyectamos la obra, soporte y estructura del hecho teatral. Que aquí, en la soledad del escritorio, y no en el ajetreo del escenario, es donde se crea de la nada (?) lo que posteriormente será interpretado.

Y me pregunto si "de la nada" a sabiendas de que nada se produce de la nada, mas así me doy pretexto para precisar, antes de que alguien infiera de estas líneas una voluntad de magnificar al autor-creador que, en mi opinión, el acto creativo no es sino una interpretación de la realidad; así como a su vez la interpretación de la propuesta –texto, guión, coreografía– conlleva necesariamente aportaciones creativas; que, a la postre, todo es cuestión de grado.

Propuesta e interpretación son de hecho las aportaciones vitales de las que siempre se nutrió el arte escénico. De ahí que en el teatro la escritura dramática sea casi tan esencial como la actuación. Y digo casi porque, en ocasiones, se representan obras cuyas propuestas no fueron escritas (ni siquiera reflexionadas previamente), en las cuales la creación se produce simultáneamente a su interpretación (o viceversa), y que no deben ser obviadas por la circunstancia de ser infrecuentes.

Excepciones aparte, texto y acción (propuesta e interpretación) constituyen el *sine qua non* del teatro, lo demás son aditivos; nobles, valiosos, enriquecedores, pero prescindibles. Lo que no significa que tengamos que prescindir de nada. Cada sociedad genera el teatro que la expresa, y la nuestra, compleja y tecnificada, ha optado por un teatro complejo y tecnificado. Aunque siempre cabría preguntarse si ha optado o la han hecho optar. Sea como fuere, parece evidente que la acomodación a ciertas aberraciones sociales, tales como las leyes del negocio en el teatro comercial o las del rendimiento político en los montajes institucionales, ha producido una mutación del proceso creativo que menoscaba el valor del teatro como herramienta de conocimiento.

Al parecer, la moda dictamina que los aditivos suplanten a los fundamentos. (Algo así como si en materia culinaria convirtiéramos la "carne a la pimienta" en "pimienta a la carne".)

Y ésta es la mutación a la que me refería. Los aditivos escénicos han enriquecido sin duda el acabado, y no habría nada que objetar si no fuera porque esta preponderancia de lo escénico ha ido acompañada de un cierto menosprecio hacia el contenido. Así, semejante moda nos ha llevado a la paradoja de que con más recursos para expresarnos, es menos lo que expresamos; lo que ya es algo, que en ocasiones, extremado el despropósito, sólo alcanzamos a expresar la vacuidad, en una suerte de barroquización motivada no por el horror sino por la complacencia ante el vacío.

Afortunadamente, si algo bueno tienen las modas es su caducidad. Agobiados por el bombardeo incesante de discursos descerebrados, hartos de la laxitud del pensamiento único (o del no pensamiento), en algunos reductos y de modo incipiente, comienzan a demandarse contenidos que dignifiquen nuestra condición de consumistas culturales. Y así, al socaire de esta nueva tendencia, el texto dramático vuelve a recuperar posiciones frente a la hegemonía de lo escénico.

Sin la más mínima voluntad de reclamar preponderancia alguna, y sólo con el deseo de que los flujos y reflujos de la moda no propicien ríos revueltos, escribo aquí sobre la escritura, invitando a escribir a los que escriben en esta revista, que es la suya, y que debiera ser lugar de encuentro con otras gentes del teatro para así, en el ágora de sus páginas, reflexionar sobre este oficio nuestro y sobre sus imbricaciones con las distintas partes del todo teatral. Que si el teatro del siglo que se nos avecina ha de fundamentarse en nuestros textos, a todos, pero especialmente a nosotros los autores, nos corresponde la tarea de revitalizar su discurso, a fin de que esa minoría mayoritaria que constituye el público teatral encuentre en los escenarios lo que otros medios le niegan.

Apliquémoslo, pues, con la escritura y con todo lo que de ella se deriva, que garabateando o tecleando, en nuestra mano está, ¡ahí es nada!, el teatro del futuro. ■

si la estadística **no** engañara…

[Alberto Fernández Torres]

…una radiografía nos dice mucho acerca de la estructura ósea de una persona, pero bastante poco acerca de su carácter…

En la temporada 1996-97, seis de cada diez espectáculos estrenados en los locales teatrales madrileños estuvieron basados en obras de autores españoles; la mitad de los estrenos de escritores nacionales correspondió a sesenta y cuatro autores vivos; sólo una de cada diez piezas nacionales procedió del teatro clásico; las obras de los dramaturgos españoles registraron ingresos y espectadores por función claramente superiores a la media del mercado; y obtuvieron un nivel de ocupación de las salas asimismo mayor que la media de los espectáculos estrenados a lo largo de la temporada.

Dicho así, suena bastante bien. Y parece dar un rotundo mentís a muchas de las afirmaciones rutinarias, cuando no tópicas, que solemos desgranar en los cenáculos teatrales de la capital: que si sólo se estrenan autores clásicos, que si no se estrena a los autores españoles porque no atraen al público, que si las obras autóctonas "funcionan" peor, que si siempre estrenan los mismos...

Ocurre, no obstante, que el mentís procede de la engañosa contundencia de la estadística. Y ésta merece ser sometida muchas veces al mismo género de sospecha que despiertan los tópicos de los cenáculos. Los datos estadísticos -y su interpretación- nos ofrecen un punto de vista importante e interesante sobre la marcha del mercado teatral. Pero no el único punto de vista que debe ser tenido en cuenta a la hora de analizar los fenómenos que se dan cita en él. De la misma forma que una radiografía nos dice mucho acerca de la estructura ósea de una persona, pero bastante poco acerca de su carácter, no podemos pretender que la frialdad de los porcentajes del mercado teatral nos dé una idea exacta de cuál es la incidencia real de los autores españoles vivos en la marcha de nuestro teatro.

Eso sí, una vez advertido lo anterior, tampoco resulta inteligente seguir manteniendo, sin más reflexión, aseveraciones que la frialdad de los porcentajes se empeña en desmentir.

Los datos tienen la palabra

Y, puesto que ya se han hecho los avisos de rigor sobre los peligros de la estadística y ha quedado a salvo la conciencia del comentarista, vayamos con lo que dice la estadística acerca del papel de los autores españoles en el mercado teatral madrileño durante la temporada 1996-97. El análisis se ha realizado sobre la base de los datos de taquilla difundidos por el Centro de Documentación Teatral (CDT). Que el lector dispense si en su reelaboración se ha cometido algún desliz de cálculo; éste, en cualquier caso, no debiera afectar de manera significativa a las conclusiones generales que se pueden extraer de los datos.

Si comparamos las cifras de las obras escritas por autores nacionales con las totales de las salas madrileñas, el primer resultado parece alimentar con entusiasmo algunos de los tópicos que antes hemos denostado: en la temporada 1996-97, se estrenaron en Madrid 158 piezas de escritores españoles, lo que supone poco más del 35% de los espectáculos totales ofrecidos en los locales de la capital. Sin embargo, el dato resulta sesgado, por cuanto que sólo una parte (y, por cierto, cada vez menor) de los espectáculos expuestos

en dicho mercado pertenecieron al género teatral. En efecto, de los 447 títulos ofrecidos, sólo 259 (el 57,9%) fueron genuinamente teatrales: los demás estaban adscritos a otros géneros escénicos, tales como ópera, zarzuela, danza, recitales, conciertos, etc.

Como el mayor o menor peso del género teatral sobre el conjunto de la oferta escénica madrileña es debate para otra ocasión, parece más adecuado, para nuestro propósito, obviarla y limitarnos a poner en relación los estrenos de autores españoles con el conjunto de la oferta estrictamente teatral, entendiendo por tal la integrada por espectáculos dramáticos, infantiles y de musical/revista. Obviamente, el criterio no termina de cerrar el problema, por cuanto que hay un número limitado, pero nada despreciable de espectáculos que se sitúan en la frontera de lo que "seguramente debe" o "seguramente no debe" ser considerado como "estrictamente" teatral.

En cualquier caso, y puesto que lo que proponemos es una aproximación estadística, hemos optado por la frialdad y el pragmatismo de los datos puros y duros, lo cual nos ha conducido a una selección más bien generosa, en el sentido de admitir como teatrales algunos espectáculos que bien podrían haber quedado confinados en un indefinido género de "variedades".

Hecha esta retahíla de segundas advertencias, y vuelta a calmar la conciencia del ponente, digamos de una vez que las obras de autores españoles representaron en la temporada madrileña 1996-97 el 61% del número total de estrenos teatrales, absorbieron el 59% del número total de funciones y dieron lugar a un número de funciones por espectáculo (25) casi idéntica a la media total de la oferta teatral (26). Este último dato parece sugerir que la vida media de los espectáculos de autores españoles es prácticamente la misma que la del resto de los estrenos; o dicho de otra forma, que las obras de los escritores hispanos no desaparecen de la cartelera con mayor ni menor rapidez que las de los autores foráneos.

Donde los autores españoles se separan de la media es en espectadores e ingresos. Sus piezas cosecharon en 1996-97 el 67,5% de los espectadores teatrales madrileños y el 70,4% de los ingresos de taquilla. Al ser estos porcentajes superiores a los expuestos para los conceptos examinados en el párrafo anterior, la consecuencia matemáticamente inevitable es que las piezas de los escritores nacionales alcanzaron en la temporada citada un número de espectadores por función y espectáculo, y de ingresos por función y espectáculo, claramente superiores a las respectivas medias del mercado teatral (véase cuadro pág. 7). En otras palabras, y con cuanta sordina se quiera, parece que las piezas de los dramaturgos españoles consiguieron más éxito económico y de público (no muchísimo más, pero sí bastante más) que la media del mercado.

En cuanto a los géneros, en las piezas de los autores españoles tuvo más peso el teatro para adultos (un 60%) y menos el teatro para niños (31%), que en el conjunto del mercado (55% y 39%, respectivamente).

Los unos y los otros

Como se ha anunciado al principio de estas líneas, el examen interno de la oferta de títulos nacionales desmiente con franca contundencia la idea de que los autores españoles que se estrenan son, principalmente, clásicos o ya fallecidos. Si se nos permite una convencional (y condenable) división de nuestros autores en "clásicos", "modernos" (más o menos, desde el XIX hasta la primera mitad del XX), "contemporáneos" (para entendernos, los "vivos") y "colectivos" (piezas basadas en varios autores, elaboradas mediante creación colectiva, etc.), resulta que el 48,7% de las piezas españolas estrenadas en 1996-97 habían sido escritas por autores contemporáneos y sólo un 16,4% por autores modernos o clásicos, repartido a partes iguales.

Sin embargo, la imagen se invierte totalmente si atendemos al número de funciones por espectáculo. Mientras que en los autores españoles contemporáneos se sitúa en 24, es decir, cerca de la media del

...las obras de los escritores hispanos no desaparecen de la cartelera con mayor ni menor rapidez que las de los autores foráneos.

…las piezas de los autores fallecidos, clásicos o modernos, permanecieron bastante más tiempo en cartel que las de los autores vivos.

mercado, en los autores clásicos llega a 38 y en los modernos se va a las 67 funciones por título. Es decir, que las piezas de los autores fallecidos, clásicos o modernos, permanecieron bastante más tiempo en cartel que las de los autores vivos.

De igual forma, mientras que las cifras de ingresos por función o por espectáculo, o las de espectadores por función o por espectáculo, de los títulos contemporáneos se situaron cerca de la media del mercado, las de los autores clásicos y, sobre todo, modernos alcanzaron niveles muy superiores. Finalmente, los niveles de ocupación de las salas en los espectáculos de los dramaturgos españoles modernos y clásicos fueron asimismo muy superiores a los de los contemporáneos. Éstos se vieron superados en este indicador –al revés que en los restantes– incluso por las piezas colectivas, fenómeno que bien pudiera deberse a que estas últimas se estrenan con mayor asiduidad en los locales de menor aforo.

Nombres propios

Atendiendo a las individualidades, un rasgo que llama poderosamente la atención es la extraordinaria dispersión de las piezas españolas estrenadas entre un número muy elevado de autores. Así, los 77 títulos contemporáneos estrenados en Madrid en la temporada 1996–97 se reparten nada menos que entre 64 escritores. De hecho, sólo once escritores españoles estrenaron más de una pieza. Y ninguno superó la cifra de cuatro títulos. El más estrenado, Valle–Inclán, llegó a esa cantidad; Antonio Buero Vallejo y Rodrigo García sumaron tres cada uno; y dos registraron Calderón de la Barca, Fernando Arrabal, Francisco Nieva, Enrique Jardiel, Lope de Vega, Marga Sánchez, Luis Matilla y Pedro Muñoz Seca.

¿Es esta dispersión un síntoma de salud o de enfermedad? No digamos que resultaría deseable que la nómina de autores españoles estrenados reflejara el elevado grado de concentración "comercial" que se daba en la cartelera madrileña hace unos lustros. Pero tampoco mueve al optimismo que no se alcancen a percibir, en la lista de nombres propios estrenados en 1996–97, síntomas que anuncien suficientemente algún género de tendencia o algunos rasgos de identidad. Conforta ver que, entre los escritores más jóvenes, aparecen o incluso se repiten algunos de los que vienen confirmando desde hace varios años el gran interés de su aportación a la escena, pero incomoda detectar en la cartelera madrileña de 1996–97 notables ausencias de autores españoles de generaciones posteriores...

Siguiendo con las individualidades, el examen de las cifras alcanzadas por quienes se situaron en los primeros lugares de los *rankings* revela un fuerte grado de concentración en el mercado.

Así, los cinco títulos que obtuvieron mayor eco (*Cegada de amor* de Millán–Colomo–La Cubana, *Luces de Bohemia* de Valle–Inclán, *La maja de Goya* de Arbex–Escrivá, *Mariquilla Terremoto* de los Álvarez Quintero y *La venganza de Don Mendo* de Muñoz Seca), sumaron nada menos que el 45% de los ingresos totales y el 38,6% de los espectadores totales de las piezas de autores españoles. Y las cinco obras que más tiempo estuvieron en cartel (*Luces de Bohemia, Entre mujeres* de Santiago Moncada, *Mariquilla Terremoto, La maja de Goya* y *El tragaluz* de Buero Vallejo), absorbieron el 25% de las funciones totales de los espectáculos de dramaturgos españoles.

A su vez, el *ranking* de los títulos de escritores autóctonos que obtuvieron un mayor grado de ocupación de las salas, una vez descartadas las obras que estuvieron en cartel menos de diez funciones, sitúa en los primeros lugares a *Cegada de Amor, El retablo de la lujuria y la avaricia* de Valle–Inclán y *El sí de las niñas* de Moratín, las tres con más de un 80% de ocupación.

Finalmente, las productoras más activas a la hora de poner en el mercado madrileño obras de autores españoles en la temporada 1996–97 fueron Forma y Cultura con seis títulos, el Teatro Español y la sala Cuarta Pared con cuatro, y el Centro Dramático Nacional y Pentación con tres cada uno.

Conclusiones en negativo

¿Se pueden extraer conclusiones, partiendo de los datos estadísticos correspon-

MADRID: TEMPORADA 1996–97

GÉNERO	ESPECTÁCULOS	FUNCIONES	FUNCIONES ESPECTÁCULO	ESPECTADORES	INGRESOS (PTA)	INGRESOS (PTA) FUNCION	INGRESOS (PTA) ESPECTÁCULO	ESPECTADORES FUNCION	ESPECTADORES ESPECTÁCULO
Danza	88	587	7	191.618	447.154.616	761.763	5.081.302	326	2.177
Dramático	143	5.091	36	950.867	1.787.668.143	351.143	12.501.176	187	6.649
Infantil	29	387	13	82.291	57.301.125	148.065	1.975.901	213	2.838
Lírico	40	501	13	218.433	758.982.080	1.514.934	18.974.552	436	5.461
Musical y revista	15	563	38	116.441	297.042.525	527.607	19.802.835	207	7.763
Títeres	34	165	5	24.812	15.265.550	92.518	448.987	150	730
Unipersonal	4	151	38	35.381	86.257.500	571.242	21.564.375	234	8.845
Recitales	60	132	2	49.308	162.657.850	1.232.256	2.710.964	374	822
Otros	34	252	7	45.600	77.714.301	308.390	2.285.715	181	1.341
Total (1)	**447**	**7.829**	**18**	**1.714.751**	**3.690.043.690**	**471.330**	**8.255.131**	**219**	**3.836**
Géneros teatrales (2)	**259**	**6.609**	**26**	**1.255.392**	**2.321.249.144**	**351.225**	**8.962.352**	**190**	**4.847**
Autores españoles	**158**	**3.898**	**25**	**847.744**	**1.633.610.193**	**419.089**	**10.339.305**	**217**	**5.365**
Porcentaje de Autores españoles									
Total (1)	**35,3**	**49,8**	**140,9**	**49,4**	**44,3**	**88,9**	**125,2**	**99,3**	**139,9**
Total (2)	**61,0**	**59,0**	**96,7**	**67,5**	**70,4**	**119,3**	**115,4**	**114,5**	**110,7**

GÉNERO	ESPECTÁCULOS	FUNCIONES	FUNCIONES ESPECTÁCULO	ESPECTADORES	INGRESOS (PTA)	INGRESOS (PTA) FUNCION	INGRESOS (PTA) ESPECTÁCULO	ESPECTADORES FUNCION	ESPECTADORES ESPECTÁCULO	%
Clásicos	13	491	38	122.718	185.007.277	376.797	14.231.329	250	9.440	49,7
Colectivos	55	672	12	99.359	183.063.002	272.415	3.328.418	148	1.807	33,5
Contemporáneos	77	1.859	24	361.995	795.641.142	427.994	10.333.002	195	4.701	29,6
Modernos	13	876	67	263.672	469.898.772	536.414	36.146.059	301	20.282	45,7
Totales	**158**	**3.898**	**25**	**847.744**	**1.633.610.193**	**419.089**	**10.339.305**	**217**	**5.365**	**36,2**

dientes a la temporada madrileña 1996–97, acerca del papel de los autores españoles en el mercado teatral? Pienso que, como mínimo, dos: la primera, que las cifras arrojan una sombra de duda razonable sobre algunas de las afirmaciones espontáneas que se suelen hacer sobre la cuestión; la segunda, que las cifras de una única temporada, aun resultando muy significativas, no son suficientes para poder formular conclusiones tajantes.

No exageremos la importancia de las estadísticas para el teatro. Son un apoyo necesario y oportuno, pero no suficiente, para analizar tan espinosa cuestión. No basta con saber cuántos autores españoles estrenan, porque tan importante es el propio hecho del estreno como las condiciones en las que ese estreno se produce. No basta con conocer el número de espectadores que se dan cita alrededor del título de un escritor autóctono, porque ninguna cifra de entradas vendidas nos dirá demasiado sobre el efecto que habrá generado la pieza en ese público. No basta con repetir el número de autores españoles estrenados, porque tras tan dudosa etiqueta (¿qué entendemos realmente por autor "español"?) se esconden grupos, generaciones, circunstancias, aportaciones y trayectorias muy diversas.

Tampoco la menospreciemos. No se pueden seguir sosteniendo como verdades absolutas e incontestables algunas afirmaciones que los datos, en su tozudez, se empeñan en contradecir. La estadística puede ayudar a abandonar tópicos y corregir el punto de mira. Aunque sólo sirviera para eso, ya sería bastante. ■

No basta con saber cuántos autores españoles estrenan, porque tan importante es el propio hecho del estreno como las condiciones en las que ese estreno se produce.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

"A todos aquellos que exaltan el estrépito de los medios de comunicación, la sonrisa imbécil de la publicidad, el olvido de la naturaleza, la indiscreción elevada al rango de virtud, hay que llamarlos: colaboracionistas de la modernidad."

Milan Kundera: *El arte de la novela.*

"... pero ese compromiso al que se muestra dispuesto es la respuesta del artista a un gobernante que está convencido de que es posible comprar a cualquier persona en el mundo."

Siegfried Lenz: "El examen", en *El usurpador. (Das serbische Mädchen),* relatos.

"¿Quieres que te cite a los que toda la vida han ido del brazo con el gobierno haciendo como que caminaban separados?"

Tadeusz Konwicki: *Un pequeño apocalipsis.*

"Para hacer yo lo que debo/sólo a lo que debo miro."

Ruiz de Alarcón: *Los pechos privilegiados.*

"La nuestra es la primera época en que abundan grandemente los hombres que aspiran a los más altos logros en el ejercicio de las artes, y que, al frustrarse, forman una clase de desheredados, una clase que cruza las antiguas barreras de las demás, hombres que constituyen un proletariado del espíritu."

Lionel Trilling: *Sobre la enseñanza de la literatura moderna.*

".... en un estado de corrupción moral la adulación es peligrosa cuando es nula y cuando es excesiva."

Tácito: *Anales.*

"Hoy sé que seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo una obra literaria."

Luis Cernuda: *Historia de un libro.*

"En arte, la decisión de ser revolucionario cuenta, por lo general, muy poco. Los cambios más radicales han sido efectuados por personalidades conservadoras e incluso convencionales..."

Harold Rosenberg: *La revolución y la idea de belleza.*

"Vuestra opinión os engaña,/que a quien lisonjas desea/sirve quien le lisonjea/más que quien le desengaña."

Ruiz de Alarcón: *Los pechos privilegiados.*

"El reparto de las regias mercedes siempre acongoja más ánimos de los que congracia."

Valle–Inclán: *La Corte de los milagros.*

"... Alban Berg, un gran compositor, estaba allí para sufrir el desprecio de la ciudad musical por excelencia. Para mí él tenía que ser así, en mi opinión las cosas importantes sólo podían surgir en semejante hostilidad."

Elias Canetti: *El juego de ojos.*

"No escribir cuando uno no tiene nada que decir me parece bastante natural, pero hay pocos escritores a quienes los frene un escrúpulo de este tipo."

Julien Green: *Varuna.*

"Quiero ver esa cara. Y verme en ella."

Claudio Rodríguez: *Casi una leyenda.*

Gustavo Ott: Sueños, Monstruos y Cadáveres

Una entrevista de Santiago Martín Bermúdez

Esta revista se pudo poner en marcha entre finales de octubre y comienzos de noviembre. Recibíamos entonces la noticia de la concesión del Premio Tirso de Molina al dramaturgo venezolano Gustavo Ott por su obra *80 dientes, 4 metros y 200 kilos.* Conocí a Gustavo hace un año, en Caracas, en su despacho del Teatro San Martín, y a continuación celebramos con otros colegas españoles (Amestoy, Pallín, Araujo, Mayorga) una cena en su casa. Los responsables de redacción de esta revista que ahora nace decidimos hacerle una entrevista. Por *e-mail,* por fax, por teléfono. Como fuera. Empezamos por esos medios a distancia que ha inventado Dios y que usa el diablo. Le envié una carta apasionada, llena de sugerencias a partir de su obra –que pude leer gracias a mi buen amigo Julián Soriano, de la Agencia Española de Cooperación Internacional, organizadora del Premio, que me había hecho llegar un ejemplar por autorización del autor–. Conocía, además, otras piezas de Gustavo Ott. En aquella carta había demasiadas cosas, demasiadas sugerencias, y también algo de embriaguez de post-lectura. En estas páginas late su contenido, pero ha habido que prescindir de casi todo él. La carta, tras otros escritos, llamadas y voces ultramarinas, terminó, por fin, en un cara a cara en Madrid. Gustavo estaba aquí para recibir el Premio en la AECI. Un noviembre frío. Me pide que comamos paella. Comemos algo semejante. No quiero ponerme purista.

Gustavo Ott nació en Caracas en 1963. Sus títulos, habilidades y premios son varios, y su natural modestia nos obliga a darlos por sabidos. En 1989 fundó el grupo Texto-teatro y en 1992 el Teatro San Martín de Caracas. Ha escrito más de treinta piezas y menos de cuarenta. Las ha editado casi todas. Ha estrenado la mayoría, tanto en Venezuela como en Estados Unidos y varios países de América Latina.

Gustavo Ott es un hombre de teatro. Integral, sin duda. Sólo le faltaría ser actor, mas no parece que sus vocaciones le lleven por ahí. El caso es que el teatro no le basta. Insiste aquí y allá en que lo mejor para el teatro es alimentarse en otros medios, otras vocaciones, otras bibliografías, otras experiencias.

G.O. No provengo del teatro, aunque ahora esté totalmente inmerso en él. Vengo del periodismo y del derecho. Soy totalmente periodista y casi abogado. Lo que me interesó antes fue la narrativa. Borges, Cortázar. En mi primera juventud yo quería ser Borges. Curiosamente, entonces no me gustaba García Márquez; ahora, lo adoro. Escribí una primera novela, y me la publicaron tal vez para darle ánimos al principiante que yo era entonces. La segunda no tuvo esa suerte. Con el tiempo, resultó que esta segunda novela no afortunada fue origen de un buen número de piezas teatrales mías.

> Ott tiene mucho de hombre de acción. Y entre sus hazañas bélicas más importantes se encuentra la puesta en marcha del Teatro San Martín de Caracas, que en seis años se ha convertido en un centro de creación muy importante en la escena latinoamericana.

S.M.B. Ott tiene mucho de hombre de acción. Y entre sus hazañas bélicas más importantes se encuentra la puesta en marcha del Teatro San Martín de Caracas, que en seis años se ha convertido en un centro de creación muy importante en la escena latinoamericana.

G.O. Cuando yo nací, el edificio que ahora es el Teatro San Martín tenía veinte años. A mis diecisiete años, era ya un edificio abandonado. A los veintinueve, me hice cargo de él. Nadie me envidiaba entonces al hacerme cargo de aquel edificio deteriorado en el que nadie se fijó antes. Yo había vivido muy cerca de él, soy de ese barrio. Era un viejo almacén de

hospital del que tuvimos que limpiar hasta basura radioactiva. Hemos trabajado mucho en él, y ahora tal vez resulta más apetitoso. Por entonces yo había empezado a tener algunos éxitos y podía estrenar dos o tres veces por año. Ahora estreno una, en el mejor de los casos. Le presenté un proyecto al Gobernador del Distrito Federal de Caracas. Quería salvar aquel edificio, convertirlo en un teatro de barriada. Es un barrio humilde de 400.000 habitantes, nada menos. El vecindario quería que se derribara el edificio, tenía mala fama, había habido algún crimen dentro durante la época de abandono. Por fortuna, el edificio tenía protección legal, al tratarse de un inmueble de más de cuarenta años; la normativa protege los edificios de un mínimo de antigüedad ante la alarmante falta de carácter de Caracas como ciudad. Finalmente, el Gobernador decidió cedernos el edificio con dos condiciones: que lo gestionáramos por un año, a ver si lo hacíamos bien, y poder prescindir de nosotros si aquello no funcionaba; y que no habría ninguna aportación pública. Esto último lo agradezco, pero sólo ahora. Entonces me pareció una maldición, pero hoy me doy cuenta de que de esa manera tuvimos que hacer un esfuerzo, conseguir financiación paralela, movernos, luchar porque los proyectos atrajeran público. Tuvimos que ponernos en contacto con la realidad, en una palabra. Entre otras cosas, hicimos un Patronato, que se encarga de apoyar la gestión, pero también de vigilarla. Ahora tenemos un contrato hasta el año 2002, que espero que se renueve. Tal vez para entonces yo ya no esté al frente, pero eso no importa. No puedo estar eternamente al frente del San Martín.

S.M.B. Una pregunta cuya respuesta puede parecer demasiado obvia a los lectores a quienes está destinada esta revista sería: para qué sirve un teatro, esto es, un local de teatro como el San Martín. Qué permite, qué enseña, qué impide, qué abre, qué sugiere, qué consagra, qué entierra, qué dice, que grita...

G.O. Esto del Teatro San Martín me tiene muy confundido, la verdad. He querido pensar que significaba, entre otras cosas, la posibilidad de contar con una compañía estable para llevar a escena mis piezas, ésas rechazadas por directores y grupos. Luego, resultó que empecé a producir no las obras que ya estaban escritas, sino mas bien las que estaban en proceso. Se convirtió en método de trabajo realizar puestas en escena de piezas incompletas que luego, gracias a la bondad de los actores, eran terminadas a golpes para el estreno. El público enjuicia con correcciones finales en temporadas que, pensaba yo, serían cortas.

Lo que creí que iban a ser temporadas cortas se ha convertido en largas sentencias de cinco y seis meses. Y, peligrosamente, escribo cada vez más para ese público, esos actores, ese teatro. Y digo que es un peligro, porque de alguna manera la presencia del San Martín influye un tanto excesivamente en mi trabajo. Pero pienso también que todo es pasajero, que algún día saldré de allí y entre las muchas cosas perdidas, habré ganado un universo nuevo, despojado de las condiciones que me impone. Mientras tanto, he aprendido algunas cosas que hasta ahora me han ayudado a escribir mucho. Quizá mal, pero mucho. No soy autor que defienda sus textos, me gusta ser transgredido por los directores y de hecho a más de uno le he criticado su fidelidad al texto. He permitido no sólo cortes a diálogos, sino cambios completos de situaciones y hasta finales. Me gusta cuando un director o un actor me echa a un lado y con mi texto se dispone a crear. Creo que todo lo que es inteligente en el teatro debe ser bienvenido por el autor, incluso si es contrario a lo que él propone en su obra. Es un privilegio poder trabajar en un ambiente así, donde los participantes son creadores, donde no hay una verdad que no sea discutible. El trabajo de elaboración de las obras es bastante social, participa mucha gente, con lecturas, ensayos, reuniones con otros autores. He reconocido que un autor, cuando escribe, inicia un proceso de enceguecimiento. Lo que él cree que es el final de su obra no es más que el momento en que anuncia, de manera ingenua, su ceguera absoluta. A su incapacidad para ver lo llama entonces final.

> No soy autor que defienda sus textos, me gusta ser transgredido por los directores y de hecho a más de uno le he criticado su fidelidad al texto.

El San Martín me enseñó que cuando ya no puedo ver más tengo que pedir prestados otros ojos. Y casi todo lo que te dicen es cierto. Cada vez que alguien da su opinión sobre tu trabajo, tiene un 60% de razón. Lo difícil es detectar el 40% de despiste.

S.M.B. Para más de un autor, esto puede significar la renuncia a lo más querido. Claro, que también hay otras cosas. Sé de autores a los que la suerte les ha deparado, sobre todo, puestas en escena ajenas que entraban dentro del cuarenta por ciento de despiste. Pero hay grandes creadores que quieren límites, que no desean la libertad absoluta, porque en ella naufragan, puesto que no hay objetivo, y esa libertad se muestra ilusoria, falsa. Stravinski, por ejemplo, por no citar tampoco un dramaturgo y sí uno de los maestros de quien esto escribe. Por otra parte, ¿tendrá razón Kipling y tanto el éxito como el fracaso no son sino dos farsantes engañosos?

G.O. No me gusta ser libre cuando escribo. Me gusta

tener las manos atadas, tener condicionamientos, plantearme siempre los caminos más difíciles. Agrego dificultades al proceso. El humor es la herramienta principal en este proceso. Un autor bueno es el que más y mejores concesiones sabe hacer. Un autor de teatro es un tipo al que lo tienen amarrado con una camisa de fuerza. Y, además, le gusta.

Siempre he pensado que no existe tal palabra –éxito–, sino que es, más bien, un invento de las suegras. Aparte de repetirnos, el éxito tiene la detestable manía de hacernos colocar cara de idiotas. Si alguien, por ejemplo, critica el uso del lenguaje, creación de personajes, naturaleza del diálogo, etc., pues en mí surgen ideas con mayor profundidad. En la crítica somos más inteligentes, y si lo que hay es mala leche –que también existe–, pues me vuelvo un contrincante especial, de los más difíciles de batir. Si lo que debo enfrentar son loas y felicitaciones pues me pasa lo que a todo el mundo. Digo cosas idiotas, tengo una sonrisa de cretino, balbuceo, agradezco y mi inteligencia duerme, tan patética y lastimosa como la que más.

S.M.B. El San Martín es, según pudimos comprobar unos cuantos autores que llegamos de España en noviembre de 1997, no sólo un teatro, sino también un punto de encuentro.

G.O. Tenemos una tienda hermana de La Avispa. Julia García Verdugo y Joaquín Solanas vivieron muchos años en Caracas y se trajeron aquí el veneno del teatro que allá contrajeron, o que al menos desarrollaron. En nuestra Avispa vendemos bastante material en español a estudiosos y profesionales que acuden de América Latina y de Estados Unidos. También hemos inaugurado un restaurante al aire libre. En Caracas siempre es primavera.

S.M.B. Hay un virus que ha hecho presa de muchos profesionales del teatro latinoamericano. La televisión es plata dulce y es veneno, es bendición y maldición, es omnipresente y también invento del diablo. Es imprescindible, al menos como referencia. ¿Quién soy yo para prescindir de ella?, se puede preguntar humildemente cualquiera, en especial los que la despreciamos, ya sea por puritanismo, ya sea por integridad.

G. O. Hubo un tiempo que en América Latina, y también en España, se consideró que otros medios y lenguajes tenían que ceder ante la televisión, que era el lenguaje del futuro. Algunos de los teatristas de las generaciones anteriores creyeron que iban a cambiar la televisión desde dentro. Lamentablemente, fue la televisión la que los cambió a ellos, la que los condicionó en su obra, la que los anuló y hasta los destruyó en algún caso.

Ahora bien, está la otra cara de la moneda. No nos dimos cuenta de que empezaban los noventa. Y en teatro quisimos seguir en los años setenta. ¿Es que no hay camino para el teatro, es que los teatristas sólo tienen como opción echarse en brazos de las cadenas televisivas? Yo he hecho televisión, pero de forma ocasional, y porque me divierte. Y siempre he conseguido trabajar con equipos artísticos que conocía bien.

S.M.B. En el San Martín, Ott y su equipo trabajan a menudo con actores jóvenes. La juventud, como cualquier otra edad, tiene sus puntos vulnerables. Sólo que en otra parte.

G. O. No hay que mentir a la gente. El público se retira de las salas, y esto es un fenómeno general desde hace tiempo. Puede parecer que doy consejos de abuela, pero creo necesario que los que estudian teatro y empiezan en él tengan otra fuente de ingresos distinta, paralela. No van a vivir del teatro, salvo contadísimas excepciones. Esto hay que decírselo a los aspirantes, a los jóvenes actores y dramaturgos y, desde luego, a sus padres. Yo lo hago con los jóvenes actores que trabajan conmigo. Si aprueban sus asignaturas, continúan con nosotros. Si no, prescindo de ellos.

Yo soy periodista. He trabajado mucho tiempo en *El Nacional* y ahora estoy en el Instituto Municipal de Publicaciones. La independencia económica es fundamental para poder seguir trabajando en teatro. Si no tienes esa independencia económica puedes acabar vendido a la televisión.

La independencia económica es fundamental para poder seguir trabajando en teatro.
Si no tienes esa independencia económica puedes acabar vendido a la televisión.

S.M.B. ¿Cuántas insuficiencias no tendrá el teatro si lo aislamos del resto de la cultura? La política ha alimentado demasiado al teatro. Hoy parece que empieza una reacción, con un nuevo tipo de teatro de evasión que se ignora como tal, pero que se configura poco a poco. A Gustavo Ott le gusta hablar de las insuficiencias del teatro.

G.O. El teatro no ofrece hoy día una formación teórica suficiente. Hay que acudir a otros terrenos. Yo no habría llegado nunca al San Martín sin Martín Barbero y su teoría de la comunicación. Ahora reflexionamos siempre alrededor de lugares comunes. Es enorme la ignorancia en la profesión teatral. La formación puramente teatral no lleva a ninguna parte. Y esa ignorancia, que siempre va acompañada de una ilusión de estar en el arte, de ser artista, genera a la larga frustraciones y ansiedades, y lleva a elecciones incorrectas. Una formación intelectual débil acaba pagándose. Como mucho, podrás tener éxito en tu aldea, y gracias a tales o cuáles apoyos, pero nunca saldrás de la aldea.

Las propuestas técnicas de la literatura latinoamerica-

na y española de los años sesenta y setenta no tienen paralelo en la literatura teatral. En la puramente española, menos todavía. No hay que olvidar que hoy se imita a García Márquez en Estados Unidos, a pesar de que él se inspiró en Faulkner, por mucho que su obra sea completamente distinta a la de Faulkner. Pero en teatro no hay nada parecido, ni de lejos. La incapacidad de evolución la estamos pagando cara. Por ejemplo, en las salas. Creo que tanto en España como en América Latina hay un peligro muy claro en la literatura dramática que escribimos tanto los autores menos jóvenes, como yo mismo, como los recién llegados. A menudo estamos poco formados y presentamos propuestas simples y anticuadas que intentan pasar por atrevidas o vanguardistas. Lo peor es que nos den la razón o nos coronen por ello. Que nos engañen.

S.M.B. Le pedimos que haga un poco de autobiografía. Y entonces nos cuenta una serie de viajes. Viajero, no turista. A veces turista, no *vacancier,* Ott ha vivido los años ochenta en un aprendizaje continuo. Envidiable, también.

G.O. Mi punto de partida es Borges. Por decir un nombre. El más importante para aquel joven que yo era. Entonces, en 1983 y 1984 tuve oportunidad de ir a Italia. Viví en Perugia. Una revelación para mí fue Italo Calvino. Leí su novela *Si una noche de invierno un viajero* y aquello me despertó definitivamente a una primera madurez literaria. Me interesó tanto aquel juego de estructuras, de relato dentro de la narración, de niveles distintos de relato, que me puse a imitarlo. Se aprende imitando. Entre 1984 y 1988 viví en Londres. Allí conocí las obras de los dramaturgos británicos de aquella década. Y leí por primera vez a Mamet, concretamente *Glengarry Glenn Ross*. Desde entonces, Mamet es para mí uno de los grandes maestros. Creo que no descubro nada con ello. Es así, y no creo que se pueda discutir. Precisamente, mi interés por Mamet me puso en contacto con Fermín Cabal. Trabajé con Harold Pinter. Contaré una anécdota. Le pido a Pinter que me dé un consejo técnico importante, y me responde: "aprenda a resistir las tentaciones del dinero". "Eso es un consejo ético", le digo, "no técnico". Me respondió: "será usted afortunado el día en que comprenda que en eso técnica y ética son lo mismo". Creo que con el tiempo, en efecto, he sido afortunado. Creo que he resistido las tentaciones del dinero, entre otras cosas gracias a atenerme a lo necesario, pero no menos. Resistiendo a esa tentación me he convertido en un artesano, en un relojero del teatro.

En 1988-89 viví en Móstoles. Yo era un pandillero, un joven nada fácil. Será mejor que no hable demasiado de ese aspecto de mi etapa madrileña. Hay otra mejor. Asistí a un taller con Fermín Cabal en el que estaban Paloma Pedrero, Antonio Onetti, Alfonso Plou, Ernesto Caballero y otros. En ese taller el pandillero se convertía en estudioso. Y aprendí mucho.

En 1989 regresé a Venezuela. Estrené *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas*, que fue un éxito. Era teatro comercial, pero ya había aprendido antes que teatro comercial no significaba necesariamente mal teatro. Hay una manera vil de hacer concesiones. Y otra que dignifica. No hay que halagar al público. Tampoco se trata de darle lo que pide, porque ¿qué pide el público? Pero no hay que alejarse deliberadamente de él. Ni deliberadamente ni por impotencia.

S.M.B. Nuestras primeras preguntas sobre la obra ganadora del Premio Tirso de Molina 1998 se hacen bajo los efectos de un auténtico *shock.* El de la lectura de una obra que no está hecha para que la leamos, sino para tener presencia escénica. La del San Martín, precisamente. Por eso, cara a cara, las respuestas son bien recibidas por quien espera verla algún día en ese teatro o en cualquier otro. Antes de seguir adelante, quiero advertirle al lector algo que le leí a Norman Mailer hace años: que los fantasmas duran más que los cadáveres.

> Las propuestas técnicas de la literatura latinoamericana y española de los años sesenta y setenta no tienen paralelo en la literatura teatral.

G.O. *80 dientes, 4 metros y 200 kilos* es una pieza dividida en tres capítulos que comencé a trabajar hace dos años. El primer capitulo -*80 dientes*- tiene nueve escenas -como el béisbol- y contaba la historia de una noche, tres amigos y un crimen, a mediados de los años 70. En esta primera parte, como en el viejo béisbol, los acontecimientos tienen un papel secundario. Más que diálogos o acción, es la indiferencia la que cuenta la historia. Entre la nadería y el concierto de banalidades adolescentes, en esa carrera loca hacia la intrascendencia, una maldición comienza a tejer el plano poético, a veces avasallante. Un monstruo va ocupando el lugar del ángel de la guarda, un monstruo que se convierte entonces en la agria compañía de los protagonistas, ya no anunciando un destino trágico, sino esperando por cualquier muestra del más sencillo de los arrepentimientos.

La segunda obra o capítulo es *De tipo peligroso*. Se desarrolla en los 80 y los tres adolescentes de la primera parte ya son hombres. El béisbol, la huelga de jugadores, quizá la etapa más gris del juego. A la manera de Steiner, el lenguaje -y más allá , el idioma- refleja la metamorfosis de los seres a través del mestizaje en una ciudad -Nueva York- sin referentes, porque los posee todos. Un idioma que también se desliza junto a los personajes con los años y sus frustraciones. Gente incapaz de expresar en palabras lo que siente, metalenguaje como medio de comunica-

ción, frases hechas, mal uso del idioma, ausencia de vocabulario, mezclas a quemarropa, sentencias obligadas, malas palabras, *slang* instantáneo. El monstruo ya se ha hecho fuerte y ha iniciado la venganza. La maldición es aquí una gárgola de *80 dientes, 4 metros y 200 kilos* que habita en la espalda de los protagonistas. En esta segunda pieza, los personajes reconocen al monstruo, le miran a la cara y en algunos casos también pueden verlo los seres más cercanos. El monstruo no se diluye porque es también idioma, referencia trágica a los paisajes. Seres que viven en inmensas distancias uno del otro y de sí mismos porque piensan y se comunican en traducción.

La tercera obra, *Corazón ofensivo de Tucson*, se desarrolla en los 90 y nació primero como un juego de formas. Quería contar la historia a través de las estructuras que propone el sueño. Y en especial, ese tipo de sueño detectable para el soñador, que sabe que está soñando y en muchos casos sueña que sueña. Cuando debemos despertar a una hora inusual y terminamos despertando muchas veces. La excusa formal onírica tenía un solo propósito: terminar de contar varias de las historias desarrolladas en la segunda parte. El destino de los hijos, la mujer, los amigos, lo que había sucedido en los últimos diez años y hasta más, porque regresamos a la referencia de los 70 y el crimen que inicia la maldición. Quiero decir que el sueño servía como en Borges y Calvino: la forma denomina a los contenidos. La historia no es más que una consecuencia de la forma que a su vez le sirve como referencia poética. La forma es el envoltorio que le da sentido a los acontecimientos.

Eso es esta trilogía épica, un esquemático y sencillo alegato sobre el tema de la conciencia a finales del siglo XX.

La obra deja un sabor amargo en la boca. Habla de ese desinterés patético que sentimos los unos por los otros. Si tratamos de encontrar las razones de nuestros miedos, pienso que todas ellas parten de nuestra ausencia trágica de sensibilidad. Eso es esta trilogía épica, un esquemático y sencillo alegato sobre el tema de la conciencia a finales del siglo XX.

80 dientes, 4 metros y 200 kilos la integran entonces tres piezas distintas en lo formal, completamente distanciadas, pero con una historia común: lo que sucede con la vida de tres adolescentes luego de cometer un crimen. Son tres obras independientes y podrían ser representadas de forma separada. Pero me gusta pensar que será un espectáculo completo, quizá largo, pero con tres únicos actores llevando la vida de estos tres hombres a lo largo de treinta años.

S.M.B. No nos podemos negar a algo divertido para concluir. ¿Divertido? Es posible que no lo sea demasiado para otros participantes en el Tirso de Molina recién fallado.

G.O. La obra la terminé en mayo de 1998 y apenas me daba tiempo para el Tirso de Molina. En una gira al Canadá con el Teatro San Martín aproveché para enviarla desde allá. Recuerdo que era bastante caro el servicio de correos y pensé en no hacerlo. Después de todo, las posibilidades de quedarte con el premio son siempre pocas y esos 100 dólares que me quería robar el correo canadiense podían ser utilizados de mejor manera en las librerías de Nueva York. Así que, feliz, guardé los 100 dólares y le dije adiós al Tirso 98. Pero, para quedar bien con mi conciencia –que después de todo no es más que una caja llena de ratas– puse mi usualmente rechazada tarjeta Visa en el mostrador. Ya la había probado en el aeropuerto de Nueva Jersey y el cajero me había dado la carcajada de rigor. Me sorprendió ingratamente que funcionara. Casi con desagrado firmé la factura. "Si gano el Tirso prometo pagar mis deudas." La obra ganó el premio y, por supuesto, no cumplí mi promesa. La conciencia está muy bien, pero de negocios no sabe nada.

S.M.B. Es evidente que a Ott, como a sus personajes, le gusta el béisbol. Pero lo ve como un referente, lo usa como una licencia poética, lo soporta como una hipérbole. Es un paisaje en el que gozar y consumirse. Es una de las cuerdas en las que ahorcarse con placer. ¿Qué tiene el béisbol, que da la impresión de gustar allá todavía más que en esta orilla el maldito fútbol?

G.O. Para los medios de comunicación, los dueños y hasta los equipos, el deporte significa algo muy distinto a lo que significa para la gente. Para nosotros, los fanáticos, es una obsesión. Y ésa era una de las historias que quería contar en *80 dientes*. La naturaleza de las obsesiones. Dramáticamente, estas obsesiones representadas a través de deportes o juegos sirven como elementos de experimentación formal y proponen ritmos, estructuras, tipos de construcción y personajes. Lo he tratado en piezas anteriores: *Con cara de gol en contra* y *Pavlov* (fútbol), *Gorditas* (bolos), *Linda gatita* y *Fotomatón* (béisbol), *Mientras te digo te quiero* (ping pong), *Comegato* (carrera de caballos).

Esas obsesiones se presentan luego en *Nunca dije que era una niña buena* (la música), y en *Passport* (el idioma). En *80 dientes* el béisbol resume todas estas aristas, pero la más trabajada es la dimensión poética.

El béisbol es más complicado que el fútbol. Es el deporte con más reglas que existe, la mayoría bastante ilógicas. Se trata de un deporte artificial, creado en laboratorio, difícil de entender y jugar. Whitman lo admiraba, así como lo mejor de la narrativa y el cine americano. En el Caribe, el béisbol nos distancia y diferencia de este mundo cada vez más futbolero, pero aprieta esa llaga amor–odio con los Estados Unidos. El béisbol ha tenido y sigue teniendo influencias en el colectivo. Casi todos los cambios profundos en la sociedad americana ocurrieron primero en el béisbol. La inmigración, la emancipación de la mujer, los derechos civiles, el poder hispano, la globalización. Cuando el fútbol camina lento por los cambios sociales y debe adaptarse al mundo –a veces no sin reticencia– el béisbol ya ha dado la vuelta a la esquina de la contemporaneidad.

El demonio, el ángel. El mal. Un mal de este mundo, por mucho que tenga bastante de sagrado. ¿Tendrán que ver el béisbol y el mal, serán dos aspectos de la misma cosa, serán causa y efecto, serán parientes?

Amo tanto el juego que quizá ésa es la razón por la que en esta pieza lo pongo al desnudo y lo muestro en todas sus manipulaciones, con dolor. Entiendo bien las fuerzas que se mueven en el béisbol, los que viven del deporte, los que se aprovechan de esa pasión. Somos sus víctimas. En *80 dientes*, Ángel sueña con ser un gran jugador y es precisamente la maldición la que le lleva hacia "el campo magnético de la oscuridad". Rechazado, decide vengarse del juego convirtiéndose en un embaucador. El mal se apodera de sus sueños y lo que parece ser la recompensa del hombre perverso –el éxito– se convierte luego en esta pieza en una implacable venganza. El sueño americano se convierte en la muerte americana: dedicar la vida a la militancia de la mediocridad.

El mal es lo que más nos apasiona en los seres humanos. El mal otorga recompensas de todo tipo. Hay en lo perverso nociones trascendentales, reflexiones, personajes míticos conmovedores. Las acciones del mal nos seducen quizá porque es el mal lo que le da sentido a esta inmensa banalidad de fin de siglo. El mal será malo, pero nunca idiota. La velocidad banaliza los procesos y en esa aceleración de acontecimientos sentimos nuestro paso también acelerado hacia la intrascendencia, hacia una vida plagada de esquemas. Y digo esquemático porque nada más cristiano que la idea del alma condenada por la falta de arrepentimiento. Eso es. El arrepentimiento. Ángel nunca se arrepiente de lo que hizo. Se nutre de las fuerzas del mal para lograr sus sueños. Ésa es su maldición. Tan monstruo es esa gárgola en sus espaldas, como el hombre incapaz de arrodillarse, arrepentirse y pedir perdón.

S.M.B. Traíamos libros mutuos. Deseábamos dedicárnoslos. En el fragor de la charla, olvidamos colocar nuestras rúbricas. Vamos a La Avispa, donde hay amigos comunes. Llegamos allá y, ante el recibimiento, sentimos una fugaz tentación de creernos importantes. Pero es nada menos que afecto. ■

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

Antología culpable (Caracas, 1997).
Incluye: *Divorciadas, evangélicas y vegetarianas* (1989), *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Los peces crecen con la luna* (1993), *Passport* (1994).

Las piezas del mal (Caracas, 1995).
Incluye: *Gorditas* (1994), *Pavlov* (1988), *Corazón pornográfico* (1995).

Las piezas que arrugan el corazón (Caracas, 1997).
Incluye: *Comegato* (1995), *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Fotomatón* (1996).

Ocho piezas & two plays (Caracas, 1992).
Incluye: *Los peces crecen con la luna* (1985), *Onda media* (1985), *Mientras te digo te quiero* (1986), *Pavlov* (1988), *Quiéreme mucho* (1990), *Cielito lindo* (1990), *Linda gatita* (1992), *Apostando a Elisa* (1993), más versiones en inglés de *Divorciadas, evangélicas* y *vegetarianas* y *Pavlov.*

Teatro en Polonia

Perspectiva de la provincia

Irène Sadowska Guillón

Foto: Ewa Graboska–Sadlowska

Yvonne, princesse de Bourgogne de W. Gombrovicz. Teatr Miejki Gdansk–Polonia.

La afirmación del pluralismo regional y la ambición europea

El proceso de descentralización que ha emprendido Polonia desde hace un decenio ha cedido a las regiones una importante autonomía de gestión que ha contribuido a la afirmación de las identidades culturales regionales; sin que ello signifique que esa revalorización de las identidades regionales tome el sesgo de unas reivindicaciones nacionalistas nocivas.

Al mismo tiempo, con el tránsito a la economía de mercado y la reducción radical del sector público subvencionado por el Estado, el dominio de la cultura termina dependiendo sobre todo de las políticas regionales y locales.

Si antes eran Varsovia y Cracovia los centros por excelencia de la vida cultural polaca, y en especial del teatro, hoy día nuevos centros aparecidos en las regiones afirman al mismo tiempo sus especificidades culturales y sus ambiciones europeas e internacionales. Este aspecto identitario, abierto al mismo tiempo a la pluralidad cultural, contribuye por un lado a revitalizar la cultura nacional y por otro constituye un antídoto a la tendencia uniformizadora que amenaza hoy a la creación artística.

1. Gdansk recupera su tradición europea

La problemática de las minorías culturales que, al reivindicar su identidad local, buscan cumplir un cometido activo en la escena internacional, tiene especial actualidad en Gdansk, capital de Pomerania y ciudad en la que pasado y presente son en varios sentidos simbólicos de la pluralidad cultural y las transformaciones del mundo moderno.

Durante siglos, Gdansk fue una importante metrópoli marítima, centro de comercio de la Europa báltica, ciudad multicultural en el cruce de influencias de la Europa oriental, occidental y septentrional, en la que coexistían en armonía importantes comunidades de polacos, alemanes, holandeses, ingleses y judíos.

En lo que se refiere a la historia reciente, en dos ocasiones ha sido Gdansk escenario de acontecimientos decisivos para el destino de nuestro mundo: aquí fue donde el 1 de septiembre de 1939 empezó la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, aquí nació en agosto de 1980 la revuelta social de Solidaridad, que desencadenó los cambios en Europa del Este que condujeron a la caída del muro de Berlín.

También fue en Gdansk donde nació la tradición teatral de Polonia. A partir del siglo XVI, compañías inglesas, alemanas y escandinavas, al encontrar en Gdansk un público germanófono y anglófono, traían funciones de éxito de la época. Como consecuencia de las frecuentes visitas de actores ingleses, se construyó en Gdansk el primer teatro público de Polonia, en 1610, según el modelo isabelino. Se trata de una reproducción exacta del teatro Fortune de Londres y es ejemplo único de importación de un teatro de ese tipo en el continente.

En este teatro se representaron obras de Shakespeare

Le cercle, **Thèátre YTCYE 3.**

en vida del autor, pero también obras italianas y óperas. Después de un largo período de prosperidad, este teatro sufrió modificaciones, y por fin lo desmantelaron a comienzos del siglo XIX.

En 1991, se constituye la fundación Theatrum Genadense, con el patrocinio del Príncipe Carlos de Inglaterra y los directores de escena Sir Peter Hall y Andrzej Wajda, con el objetivo de reconstruir el teatro shakespeariano en Gdansk. Esta reconstrucción tiene antes que nada un valor simbólico, al poner en paralelo el renacimiento político y económico de Polonia con su retorno al mapa cultural de Europa, lo que enlaza con la tradición europeísta de Gdansk. Pues no se trata sólo de una empresa local, sino del proyecto de un Centro Internacional de Cultura. La reconstrucción del teatro en su emplazamiento original y según los planes iniciales, tendría que concluir el año 2000. El teatro, con una capacidad de entre 600 y 1.500 localidades, permitirá presentar obras de Shakespeare en condiciones similares a las de la época isabelina, mientras que el escenario incluye equipamiento técnico que responde a las necesidades de una representación moderna.

Este Centro Internacional de Cultura está pensado como espacio pluridisciplinar y acogerá todo tipo de artes escénicas, como teatro, ópera, danza, conciertos, pero también exposiciones, seminarios, conferencias, charlas y talleres dirigidos por artistas polacos y extranjeros.

Servirá de sede a las Jornadas Shakespeare de Gdansk que ya han empezado a andar, y al Festival de las Naciones de Europa, que presentará todos los años la cultura no ya de un país, sino de una nación europea diferente.

Esta amplia fábrica de cultura ya ha empezado a movilizar patrocinios y a propiciar asociaciones de apoyo en todo el mundo, y esta actividad resulta emblemática de la transformación en Polonia de la gestión estatalista en gestión mixta, cada vez más sometida a las leyes de mercado. La adaptación a estas nuevas reglas de juego no se ha desarrollado sin dolor. Se han producido naufragios: algunos teatros cerrados, algunas compañías desaparecidas.

2. El teatro a precio de mercado

Hoy en día, al margen de unos cuantos teatros nacionales subvencionados por el Estado, la mayor parte de los establecimientos culturales depende de las subvenciones locales, concedidas a menudo según la modalidad de ayuda a un proyecto artístico, con lo que las compañías, cada vez más numerosas, se reconvierten en empresas culturales.

La aglomeración de tres ciudades, Gdansk, Sopot y Gdynia, conectadas entre sí y con más o menos un millón de habitantes, dispone en este momento de cinco teatros institucionales, dos dramáticos, dos líricos y uno de marionetas, y de una red de escenarios no institucionales de teatros experimentales, de calle, de danza, de pantomima, de marionetas, muchos de ellos instalados en espacios recuperados, convertidos en salas de espectáculos.

El conjunto de las programaciones de los teatros da prioridad al repertorio clásico y contemporáneo interna-

cional con una clara preferencia por autores ingleses y germánicos, y con ausencia de interés por las literaturas de Extremo Oriente, japonesa y china.

Las obras de los autores polacos contemporáneos, al margen del fenómeno Gombrowicz, son escasas esta temporada en los escenarios.

El espectáculo musical ocupa un lugar relativamente importante. La versión polaca de *Evita* es en estos momentos el mayor éxito de público de Gdansk.

El contraste entre los teatros del Estado y los autogestionados es considerable, no sólo en lo que se refiere a medios de producción y de funcionamiento, sino porque los primeros conservan todavía los reflejos del funcionariado cultural y se limitan a llevar a cabo su programación, mientras los segundos buscan crear una sinergia alrededor de sus producciones y desarrollan por un lado una red de patrocinadores y por otro numerosas actividades dirigidas a diverso tipo de público: encuentros, veladas, talleres, etc.

En la primera categoría podríamos situar al Teatr Wybrzeze, el mayor y más antiguo teatro dramático de Gdansk, que dispone de dos salas, con una tercera en Sopot. El Teatr Wybrzeze funciona según el principio de repertorio y alternancia, y en octubre/noviembre de 1988 programaba la inevitable *Arte* de Yasmina Reza, *Marat-Sade* de Peter Weiss, *A buen fin no hay mal principio* de Shakespeare y *La invención del amor* de Tom Stoppard. He estado entre los poco numerosos espectadores de *Marat-Sade,* una buena parte de los cuales abandonó el espectáculo en el entreacto, claramente abrumado por la extraña adaptación (¡en verso!) y una puesta en escena histérica (sin duda para apuntarse al cliché del manicomio) de Krzystof Nazar. Volví al mismo teatro a ver *A buen fin no hay mal principio* de Shakespeare, interpretada ante unos espectadores, esta vez más numerosos, que en muchos casos cayeron en un profundo sueño. La puesta en escena de Krzystof Babicki, bastante convencional, era en efecto soporífera. Basada esencialmente en el diálogo, impidiendo con bastante eficacia cualquier acción o tentación de juego, el director de escena convierte esta comedia de Shakespeare en una obra sobre el lenguaje, sobre las ambigüedades de sentido, con lo que reduce al espectador a un auditorio abrumado por el triunfo del verbo. Con lo que se agradece el fin más que el principio. El mismo director de escena, claramente obsesionado por el lenguaje y la literatura en el teatro, se atreve con *La invención del amor* de Tom Stoppard y se zambulle con delectación en un descenso a los infiernos del héroe, poeta y filósofo clásico inglés Alfred Edward Housman que, inconsolable, revive su amor homosexual frustrado, dialoga con sus colegas desaparecidos y monologa, preguntándose: ¿qué es el texto? ¿qué es el estudio de la literatura? ¿puede uno ser al mismo tiempo poeta y académico?

Foto: Kamboo Emmanuel

Baudelaire au paradis, **Thèátre Vollard.**

Por el contrario, es una efervescencia, un público abundante, con numerosos jóvenes, el que acude al ambiente relajado y campechano del Teatr Miejski, de Gdynia, que presenta los siguientes espectáculos al comienzo de la temporada 1998-1999: *Yvonne, princesa de Borgoña* de Gombrowicz, *Recopilación de tonterías*, cabaret satírico de W. Dymny, *Cuentos japoneses*, basado en relatos de Urashima Taro y Momo Taro, y *La peste* de Camus. El Teatr Miejski (municipal) subvencionado por el ayuntamiento en la modalidad de proyecto artístico, posee desde comienzos de los 90 el estatuto de autogestionado, y está obligado a buscar para sus producciones tanto patrocinadores como coproductores.

Julia Wernio, directora de escena, dirige el teatro desde 1985, y junto con su poco numeroso y muy dinámico equipo artístico propone al público una programación ecléctica que va desde los grandes clásicos (Shakespeare, Goldoni) hasta los contemporáneos (Gombrowicz, Gao Singjian), pasando por montajes poéticos y espectáculos de variedades. El teatro, que funciona bien gracias al público y a los numerosos patrocinios, decidió jugar la carta de la descentralización abriendo en 1996 su escenario de verano al aire libre, en el marco natural, mágico, de la playa de Orlow. Fue ahí donde se estrenó el pasado mes de julio *Yvonne, princesa de Borgoña* de Witold Gombrowicz, que en octubre pasó a la sala. Las obras de Gombrowicz que estaban prohibidas durante el régimen comunista, fueron redescubiertas en Polonia en los años ochenta, y tanto su teatro como sus novelas y relatos han irrumpido en los escenarios polacos, donde pueden verse en este momentos cinco o seis puestas en escena diferentes de *Yvonne, princesa de Borgoña*. Mientras que la mayor parte de ellas se reduce a una relectura posmoderna del texto, la puesta en escena de Waldemar Smigasiewicz en Gdansk la explora en profundidad para sacarle, al margen de esquemas interpretativos algo gastados ya, no unas ideas, sino su materia orgánica. Compone una partitura de tensiones y emociones, una maraña de movimientos contradictorios, antagonistas, unas pulsiones y unas actitudes cuyas agresividades y singularidades canaliza, deduciendo así arquetipos ocultos en los estereotipos de los comportamientos humanos.

Smigasiewicz, que ya ha montado en otras ocasiones obras de Gombrowicz (hemos visto en Francia, en el marco de la Convención Europea de Saint Étienne, su puesta en escena de *Ferdydurke*) no se limita a ilustrar las palabras de la obra, sino que la somete a la prueba del juego cuyo secreto consiste en su permanente deconstrucción.

...Gombrowicz saca su energía y su fuerza delirante de una lengua polaca reinventada, esculpida a la medida, de la que ninguna traducción da el juego perverso y lúdico con el sentido.

A la deformidad, a la desgracia natural de Yvonne, convertida en prometida del príncipe, la corte (nobleza obliga) opone todas las formas superiores de comportamiento. En vano. Cualquier tentativa de superioridad fracasa, ninguna convención resiste ante Yvonne, que le devuelve a cada cual la imagen de sus propias imperfecciones ocultas, vergonzosas. Más aún: al dejarse dominar y herir, Yvonne culpabiliza y, como resultado, hace inferior a todo el mundo. En consecuencia, habrá que librarse de ella.

Es fascinante el virtuosismo con que los actores de Gdansk desplieguan un formidable registro de tonos, de códigos, de convenciones interpretativas, enfrentadas a esta desesperante farsa sobre la tragedia del artificio y la convención social. Pero también nos damos cuenta de hasta qué punto el teatro de Gombrowicz saca su energía y su fuerza delirante de una lengua polaca reinventada, esculpida a la medida, de la que ninguna traducción da el juego perverso y lúdico con el sentido.

En Polonia se experimenta cada vez más y hay cada vez más apertura hacia prácticas teatrales de fuera, sobre todo en el campo del teatro gestual, visual y coreográfico. Los artistas extranjeros que se integran en compañías polacas o que cofundan otras nuevas son el impulso de nuevos lenguajes escénicos.

Éste es el caso, entre otros, de la compañía independiente Teatro de Danza Contemporánea, fundado en 1994 en Gdansk por la coreógrafa americana Melissa Montero. Este teatro experimental que ella codirige con Wojciech Mochniej, busca nuevas formas artísticas al proponerle al hombre moderno la expresión de sus emociones y sensaciones a partir del legado teatral polaco, las aportaciones de las escuelas internacionales de danza contemporánea y la experiencia personal de sus miembros llegados de muy diversos horizontes (teatro dramático, pantomima, danza clásica, contemporánea, etc.).

El último estreno del grupo, *El pájaro pintado*, es una visión poética de los universos interiores, confusos, inquietos de los seres de hoy, encarnados por la danza. Con este espectáculo, aquella búsqueda ha conducido a un lenguaje cuya homogeneidad y rigor no impiden la originalidad de las expresiones individuales de los bailarines-actores. ■

(Traducción: S.M.B.)

Alicante 98: Cómo y por qué

Guillermo Heras, director de la Muestra de Alicante cuya sexta edición tuvo lugar el pasado mes de noviembre, nos envía un texto en que se explica lo que el festival ha intentado, lo que ha conseguido y lo que se plantea aún. Es un texto amplio y con contenidos que merecerían reflexión, discusión y, desde luego, la atención de nuestros socios y lectores. ¿Alguien tiene algo que matizar?

Ya en la edición de la pasada temporada, el equipo organizador de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos elaboró una serie de criterios que informarían la programación de la misma:

- Protagonismo absoluto del autor teatral español vivo, al margen de la generación a que pertenezca y al estilo o estilos a los que se adscriba.
- Programación de la diversidad de propuestas escénicas que las compañías profesionales españolas planteen desde su segmento de producción: empresas públicas, privadas y alternativas.
- Equilibrio de la presencia geográfica de las compañías, con una tendencia a que la Muestra cuente con la presencia de todas las Comunidades Autónomas.
- Atención a todos los géneros y estilos posibles de la dramaturgia contemporánea española: teatro de sala, de calle, infantil y juvenil, cabaret, café-teatro, etc.
- Apoyo a la presencia de la escritura dramática femenina.
- Que la Muestra se vincule a todos los sectores sociales de la ciudad de Alicante y que consiga no sólo más espectadores, sino sobre todo mayor participación ciudadana.
- Que la Muestra se proyecte a toda España y empiece ya a sentar las bases de una futura presencia internacional de compañías que en el extranjero produzcan obras de autores españoles de hoy.
- Continuidad de las invitaciones a programadores de la Red de Teatros y Auditorios, Red de la Comunidad de la Generalitat Valenciana, directores de festivales nacionales e internacionales, así como traductores de obras españolas a otros idiomas.
- Continuidad de la política de gestión presupuestaria de manera que los criterios de austeridad no supongan disminución de presencias de compañías y eventos complementarios.
- Profundizar en lo que se refiere a actividades paralelas tales como seminarios, talleres, encuentros, publicaciones, exposiciones, etc., que conviertan Alicante en una cita obligada de reflexión y análisis de nuestra dramaturgia actual.
- Constitución del Patronato que permita la definitiva consolidación de la Muestra.
- Elaboración de proyectos de futuro que permitan una actividad de la Muestra durante todo el año: banco de datos de autores españoles, residencia de autores, programaciones especiales, Taller Permanente de Dramaturgia Contemporánea, periodicidad de las publicaciones...
- Relanzar el Premio de Literatura Dramática Carlos Arniches, en colaboración con el Excmo. Ayuntamiento de Alicante.
- Lograr una coordinación efectiva con los demás festivales nacionales de teatro.
- Implicar a las empresas privadas en el patrocinio de actividades concretas de la Muestra a partir de un estudio de lo que

Lazarillo, de Fernando F. Gómez.

Foto: Vicente Pérez

Los motivos de Anselmo Fuentes, de Yolanda Pallín.

Foto: Tomás Solórzano

Lunas, de Mondrón y Pescador.

permita en este sentido la Ley de Patrocinio y Mecenazgo, que ha supuesto un cambio importante en el panorama cultural español más reciente.

- Que los espectáculos presentados constituyan estreno en la ciudad de Alicante.

Es grato para el gestor cultural avanzar año tras año en la consecución de un sueño. Creemos que ahora ya no cabe duda: Alicante es un punto de referencia imprescindible para tomar el pulso a la dramaturgia española actual. Y esto es fruto de un proyecto que se ha llevado a cabo en la estabilidad y gracias a la inversión económica y el apoyo de las instituciones que patrocinan la Muestra. Sin triunfalismo: el esfuerzo de creadores, espectadores, medios de comunicación, gestores institucionales y equipo de la Muestra ha sido decisivo para el buen balance de cinco años de trabajo que son base para el futuro.Ahora bien, todo crecimiento necesita dos aumentos: mayor presupuesto y más rigor aún en cuanto a la relación de los proyectos de la Muestra con el entorno ciudadano y profesional; ambos son claves fundamentales de cualquier evento cultural equilibrado.

Una Estrella, de Paloma Pedrero.

La edición de este año continúa los objetivos de las anteriores, pero apuesta de manera decidida por programar espectáculos con origen en alguno de los premios de literatura dramática de nuestro país. Estarán presentes obras galardonadas con premios nacionales como el Calderón de la Barca o ese referente que ha sido siempre el Marqués de Bradomín para autores jóvenes; hasta el María Teresa León o el Antonio Machado. Serán siete propuestas de representación avaladas por un premio literario. Nuestro objetivo es comprometernos cada año con las instituciones que convocan estos premios para que la Muestra sea lugar de representación de las producciones derivadas de esos textos. Para lo cual convocamos una reunión con los responsables de los galardones más importantes a fin de discutir y reflexionar sobre las posibilidades de evolución y desarrollo de estas alternativas culturales.

Además del Taller de Dramaturgia, que

Nuestro objetivo es comprometernos cada año con las instituciones que convocan estos premios para que la Muestra sea lugar de representación de las producciones derivadas de esos textos.

Foto: Tomás Solórzano

La puta enamorada, de Chema Cardeña.

El derribo, de Gerardo Malla.

Foto: Vicente Pérez

Hazte Azteca, **de Mondrón.**

Uno solo, **de Sarrió/Reig/García.**

En esta edición, el homenaje de todos los años ha sido para Fernando Fernán Gómez, un artista que sobrepasa el concepto de autor teatral...

este año imparte Carles Alberola, dedicamos dos mesas redondas a temas de plena actualidad: el auge de las lecturas dramatizadas, que se presentan como un nuevo tipo de representación escénica, y las perspectivas de construcción dramática que los nuevos escritores teatrales plantean para el cambio de siglo.

En esta edición, el homenaje de todos los años ha sido para Fernando Fernán Gómez, un artista que sobrepasa el concepto de autor teatral, ya que entre sus múltiples facetas están las de actor, novelista y director de cine y de teatro, además de ser uno de los dramaturgos más lúcidos y coherentes de nuestra escena contemporánea. Ha sido un honor para la Muestra la presencia del autor de *Las bicicletas son para el verano* con el montaje de uno de sus más afamados trabajos de adaptación personalísima de un clásico de la picaresca española, Lazarillo.

Tics, **de Muñoz/Canceira/Dacosta/Cuña.**

Autores de distintas generaciones, fuerte presencia de la nueva dramaturgia surgida en las Comunidades Autónomas, diversidad de géneros y estilos, intento de que cualquier ciudadano pueda elegir entre las variadas propuestas aquellas que estén más cerca de su gusto y sensibilidad: tal ha sido otro eje fundamental del discurso de programación de la Muestra 98.

Este año no podíamos ignorar el centenario de García Lorca, uno de los patriarcas de la dramaturgia española del siglo XX. Dos de los espectáculos tenían como eje temático una clara referencia a su figura.

No hay duda de que un festival ha de ser un acontecimiento cultural que complemente las líneas de actuación general que las instituciones generan cada temporada. Es probable que esta Muestra sea ya de la transición hacia una actividad continuada a lo largo de todo el año. A través de programaciones complementarias, residencias para autores, taller permanente de dramaturgia y diversidad de encuentros y seminarios, culminan la tarea de convertir a Alicante en la capital española de la dramaturgia contemporánea. ■

Guillermo Heras
Director de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante

Foto: Tomás Solórzano

Lo peor de Académica Palanca, **de Vigil/Batanera/Sánchez.**

Triple salto mortal con pirueta, **de Jesús Campos.**

Óxido, **de Roberto García.**

La primera página

Presentación de la sección

A la hora de decidir sobre los contenidos de esta revista, que es la de todos los asociados, pareció interesante incluir en cada número la transcripción de una serie de debates o, simplemente, conversaciones mantenidos entre varios autores acerca de diferentes temas relacionados con la escritura; la condición era que los temas tratados fueran específicamente literarios, con el fin de evitar terminar, como tantas veces, hablando del Ministerio, las subvenciones o los agravios.

Fermín Cabal.

Luis Riaza.

Alfonso Vallejo.

Con esta idea de primar lo literario o, si queréis, lo poético, el tema acerca del cual se hablaría en la primera reunión sería “La primera página”.

Fueron convocados para mantener esta charla autores de diferentes edades y estilos, a los que se pidió, simplemente, que dejaran discurrir la conversación y se dejaran provocar por el enunciado. Los convocados fueron **Luis Riaza, Alfonso Vallejo, Carmen Resino** e **Ignacio del Moral**, actuando como convocante y moderador, pero también como contertulio, **Fermín Cabal**.

Esta transcripción, que observaréis fragmentaria y a ratos difícil de seguir, refleja exactamente el clima de la charla. La propia y deliberada ambigüedad del enunciado y su carácter no polémico, trajeron consigo una discusión previa acerca de si cabía llamar debate a una conversación acerca de un tema que no implicaba ningún tipo de conflicto ni podía llevar a posturas encontradas ni a posteriores conclusiones, punto este que fue suscitado por Alfonso Vallejo que encontraba poco estimulante el punto de partida, lo que, por otra parte, hace más de agradecer su presencia.

L. RIAZA: Antes de nada, habría que considerar qué es lo que nos lleva a elegir el teatro como escritura, porque yo he escrito, no sé, 20 o 30 obras de teatro; pero también 14 o 15 libros de poesía (digamos entre paréntesis: todos inéditos; bueno menos uno, todos inéditos menos uno), y efectivamente, antes de escribir esa primera página me enfrento a una decisión: ¿esto es teatro o debo llevarlo al terreno de la poesía, incluso del relato? Creo que ninguno de los que estamos aquí nos hemos dedicado exclusivamente a la escritura teatral sino que la hemos simultaneado con otro tipo de escrituras.

¿Por qué teatro? Bueno, pues yo he escrito teatro en principio porque era más corto que escribir una novela: cuando uno ha tenido que hacer al mismo tiempo un trabajo para ganarse los garbanzos, aprende a valorar su tiempo, y cuando no lo tienes, meterse en una novela... Luego te das cuenta de que también eso es una equivocación, porque el teatro es una obra que para darla a conocer al público requiere demasiada gente, demasiada gente... La novela... bueno, la escribes y luego tienes que luchar con un señor que se llama editor, es una sola persona, quizá un equipo editor, pero en el teatro hay que luchar con mucha gente, sobre todo hay que luchar con eso que llaman la profesión, y yo creo que muchas veces la profesión está en muchos casos, en otros no, muy por debajo de lo que se escribe.

Luego está otro problema fundamental que es el público: antes de la primera página piensas en el público, por lo menos yo pienso en el público, y ésa es otra... ¿O no pensáis en el público?

C. RESINO: Yo antes de llegar a la primera página la verdad es que no. El proceso que suelo seguir ha sido siempre intuitivo o instintivo: hay una temporada en la que algo me ronda por la cabeza, algo que me inquieta, que me desazona... a lo mejor es una frase, algo que he visto, una noticia de prensa, y entonces le empiezas a dar a la cabeza. ...Antes de empezar a escribir yo tengo que tener la obra en la cabeza, pero como un círculo ¿eh?, de principio a final y escuchar las voces de los personajes...

Entonces, eso sí, la primera página debe ser sugerente para mí misma: me debe enganchar en alguna frase; o sea, generalmente me gusta empezar con una frase de doble o triple significado, una frase que para mí tenga algo de críptico o algo que pueda sugerir posibles cosas, de manera que, ya digo, yo primero tengo que ver globalizado todo, luego cambio a lo mejor muchas cosas en el proceso de la escritura, pero yo tengo que ver cerrado el proceso.

A. VALLEJO: Carmen, por lo que ha dicho, responde a un tipo de escritor que tiene que tener el tema y la idea claros para ponerse a trabajar. Otros, como yo, simplemente nos disponemos a adentrarnos en el bosque...

C. RESINO: Sí, sí, sé lo que dices. Ese bosque es muy sugerente y muy intrincado pero yo tengo que ver..., pues eso, el final...

L. RIAZA: ¿Para orientarte? Pero luego el final resulta que no es como tú creías... Hay traiciones, hay... desvíos... Muchas veces pienso que voy a terminar de una manera y luego termino de otra... Y luego hay otro problema y es que muchas veces terminas de una manera y luego cuando se vuelve a editar o se vuelve a reponer la obra, sientes que tiene que terminar de otra, es el ejemplo quizá una de las obras mías que han tenido más difusión: *Retrato de dama con perrito*. Terminaba en un principio cuando la protagonista sacaba un cuchillo para acabar con la tiranía, acabar con el tirano, acabar con aquel individuo... pero luego, con el tiempo, vino el desengaño sobre la significación de lo que escribí, sobre cómo se desarrolla el mundo, entonces, en otra representación que se hizo aquí en Madrid, en el María Guerrero, el personaje positivo, Francisca, sacaba la caja donde tenía el cuchillo y se quedaba mirando si el cuchillo existía o no, y la obra quedaba abierta, porque efectivamente yo, hoy día, pensando en las posibles revoluciones, dejo la cosa absolutamente abierta y no sé si la revolución... bueno, creo claramente que la revolución no es posible, y que el cuchillo no se puede sacar porque a lo mejor ni siquiera existe.

I. DEL MORAL: Yo voy a tratar de regresar al tema donde lo dejó Carmen. Yo no tomo una sola nota de la función nunca, no sé si por falta de método. A veces lo he intentado, otras veces incluso me he comprado un magnetofón que, pum, hablas y se dispara, para llevarlo encima, para coger ideas al vuelo como moscas, y nunca he sido capaz. Yo empiezo a escribir y empiezo a escribir la función, luego no quiere decir que al volver sobre lo primero escrito no lo cambie, pero no arranco a escribir antes de esa primera página que va a ser la primera página de la obra.

C. RESINO: Pero tú sabes el final de la obra...

I. DEL MORAL: No, no... Es más, algunas obras que he empezado a escribir, sí quería saber el final, lo sabía ya antes, y son las que he dejado a la mitad. O sea, que cuando de pronto tengo clarísima la base, lo que pasa, y sé cómo va a acabar, entonces me encuentro conduciendo con mucho trabajo todo lo que ocurre para llegar a ese punto al que sé que tengo que llegar y ese intentar ir a ahí hace que todo me vaya forzado, hace que todo me sea árido, y entonces la obra se me ha quedado a la mitad. En esos casos me gustaría poder dictar a alguien, podérselo contar a alguien y tener un negro que me las escribiera: "te voy a contar cómo va y luego tú me rellenas los huecos", porque me produce mucho aburrimiento.

C. RESINO: Son maneras distintas de enfocar el trabajo. Porque el hecho de saber cómo es la historia, lo que va a pasar, no quiere decir que el proceso vaya a ser frío, cerebral...

L. RIAZA: Que sea cerebral no quiere decir que vaya a ser frío... Hay mentes calenturientas...

C. RESINO: Lo que quiero decir es que yo, cuando tengo en mi cabeza cerrado el proceso, es cuando me enfrento a la primera página con un sentido auténticamente de urgencia. Yo escribo generalmente con urgencia, cuando me siento es porque tengo que escribir ya, o sea, no es decir "a ver qué se me ocurre", sino que mi cabeza ya está totalmente alborotada. Quizá la diferencia esté en que vosotros os ponéis a pensar ante la página en blanco y yo ese proceso lo tengo ya... Y me dispongo al arrebato de las palabras, o sea, yo cuando me siento a escribir es como la persona que está a punto de devolver y ya no tiene más remedio...

I. DEL MORAL: Y vomita... Sí, yo creo, y preguntaría a los demás si les pasa igual, que el momento de empezar a decir "ya me voy a poner a escribir" es cuando ya no puedes más, cuando ya está empujando de tal manera el tema, dándole vueltas, pero convives con él hasta que ya llega un momento que quiere salir y creo que esa sensación que yo reconozco también es un poco la que te hace encontrarte; dices "¿por qué soy escritor?". Por esto, porque en este momento necesito estar escribiendo y no haciendo ninguna otra cosa y nada me distraería y todo lo que se interponga entre este impulso y el ponerme a escribir es para mí una tremenda frustración, sea mi niña que viene, sea no sé quién que me llama, sea que me toca la lotería, lo que sea me frustra. Eso es un sentimiento que yo al oír hablar de él me hace sentir que "se revuelve el niño en mi seno", como cuando santa Isabel vio venir a la Virgen...

A. VALLEJO: Algo compulsivo... Me parece que el término urgencia es bueno: es una necesidad absoluta de escribir, de eso no hay duda ninguna, entonces la cuestión está en cómo empezar a hincarle el diente... Bueno, Carmen lo hace pensando y elaborando la función en su cabeza y yo parto porque necesito escribir, para mí escribir es una enfermedad, esto no es fácil, al menos para mí, para cualquier artista, para todo el mundo, esto es una enfermedad y no es bonito, no es gracioso, no es agradable...

C. RESINO: Es una hermosísima enfermedad.

A. VALLEJO: No, no, ya...

F. CABAL: ¿No te diviertes escribiendo?

A. VALLEJO: Hombre, me encanta, si no no podría escribir, pero digo enfermedad; esto hay que sufrirlo, no me lo regalan, no, no... Ya Aristóteles usó el término de catarsis, es decir, purgación, es como la eliminación de una energía que se me ha acumulado y si tú te achicas esto sale de una forma o de otra...

L. RIAZA: Yo estoy más cerca de Alfonso que de Carmen. A mí, desde luego, la palabra me cambia la palabra, o sea, ahí el verdadero agente de cómo escribo es la propia escritura; creo mucho en lo que decía Joyce del "work in progress", el trabajo es conexión, el trabajo te da trabajo, lo que estás escribiendo para mí no tiene mucho que ver con lo que has pensado, el propio trabajo me da el trabajo.

C. RESINO: Yo quería precisar una cosa porque puede dar la impresión de que soy una persona metódica trabajando. En absoluto, hay que ver mis anotaciones, hasta papel higiénico, lo que sea; si digo que tengo previsto el final quiero decir que tengo que tener un hilo conductor, que no es lo mismo que ver la obra clarísima y convertirte en un escribano para transcribirla; de manera que no penséis que todo está previsto, en absoluto, porque yo soy una escritora enormemente intuitiva, o sea, todo lo contrario de metódica, y me dejo guiar por ese instinto, por el ramalazo, y los personajes son finalmente como lo desencadenante de la obra y a veces me traicionan, o me traiciono yo misma en el proceso, creo que eso nos pasa a todos...

F. CABAL: Me gusta lo que ha dicho Carmen del elemento desencadenante. La palabra desencadenante me gusta porque encierra la imagen de que existe una cadena de causalidades, y a veces de casualidades también... Para mí la estructura de un texto es la manera en la que unas escenas están enganchadas con otras. Creo que en lo que ha dicho he reconocido algo que a mí me pasa. Trabajo mucho a través de recuerdos personales, yo casi todas las obras que he escrito son obras muy próximas que no he tenido apenas trabajo de documentación porque conozco dónde sucede la acción, y sobre todo, tengo una intuición de cómo son esos personajes...

L. RIAZA: ¿Has boxeado alguna vez?

F. CABAL: Sí, he boxeado, he estudiado en un colegio de curas, he tenido un hermano que desgraciadamente murió con la heroína... entonces, los temas de mis obras pues son mi vida, por eso me interesan, las tengo más o menos cercanas, sobre todo en las obras que siento más mías. Hay temas de pronto que te encargan y, bueno, es otra problemática, pero en general trato de hacerlos míos de alguna manera, fagocitarlos, metabolizarnos, porque si no, no sé cómo escribirlos,... pero vamos, yo parto de una atmósfera, no tengo, ni quiero tener clara la historia, ni a dónde va ni

nada, quiero ver ese grupo social donde se va a cristalizar la obra y esos personajes que me inquietan y que me desasosiegan y siempre, casi siempre, hay un elemento desencadenante que tira de la historia y ahí se precipita la cosa.

L. RIAZA: Has sacado el tema del encargo, que quizá hoy en día se da poco, pero que se ha dado mucho en otro tiempo: el escritor al que la profesión le pide una obra y entonces este señor, pues bueno, se pone a escribir sobre eso, pero ¿se pone verdaderamente al servicio de una inquietud, o se quiere hablar de una manera de ganar dinero?

I. DEL MORAL: Hombre, se pueden conciliar ambas cosas: cuando te hacen un encargo, por mucho encargo que te hagan, si en un momento dado no consigues ver que responda a algo que tú tienes, es que efectivamente no lo cumples: Yo ha habido encargos que no he sido capaz de cumplir.

F. CABAL: Luis, perdóname que salga al paso de esa inquina que tú tienes contra los encargos, porque ya es un viejo tema que te he oído muchas veces; y yo te digo: la *Capilla Sixtina* se pintó de encargo; *Guerra y Paz* se escribió de encargo a tanto la página y cuando le preguntaron a Tolstoi: "oiga, y si usted no hubiera escrito de encargo a tanto la página esta obra tan inmensa, ¿sería igual de larga?", y dijo Tolstoi: "Hombre, ni mucho menos"... Es decir, que las condiciones de producción modifican el resultado de las obras, pero el artista no por eso...

L. RIAZA: Fermín me ha sacado la voz de la autoridad, el Sr. Tolstoi... Bueno, pues yo le pongo otra serie de autoridades para mí mucho más importantes que el Sr. Tolstoi... Todo el mundo conocemos a Proust, nunca hubiera sido dado a conocer si no hubiera tenido un papá rico y hubiera podido pagarse la primera edición de su obra; o Kafka, el pobre desgraciado que no publicó casi nada durante su vida y si no es porque Max Brod llega un momento y le dice "bueno, pues no voy a hacer caso de lo que me has dicho y no te voy a quemar las obras", pues no tendríamos a Kafka. Así que yo contra Tolstoi te echo a Kafka.

F. CABAL: Y yo te lo acepto, porque no digo que escribir de encargo sea la panacea. Digo simplemente que ese prejuicio contra la escritura de encargo hay que revisarlo y hay que relativizarlo; yo prefiero escribir mi propio teatro, aunque la mayor parte de mis obras han sido escritas de encargo, y sin embargo te diría una cosa: no son obras escritas para ganar dinero.

A. VALLEJO: Yo no tengo, lógicamente, esas preocupaciones... ni siquiera me planteo por qué escribo teatro... tengo muy claro que no ha sido una vocación divina, sino algo instintivo que te lleva a decir "esto me gusta", y en mi caso desde muy jovencito, desde los 14 años más o menos me gustó uno de los libros que empecé a leer, una especie de literatura universal...

Desde entonces, para mí, vivir es expresarme fundamentalmente, rellenar un espacio que a mí solo pertenecía, como fuera, con palabras, con colores, con pintura, con música, como sea,... o con mi vida personal, que es mucho más importante que el teatro...

C. RESINO: El mío ha sido un proceso totalmente autodidacta y de propios estímulos. No obedece a una decisión personal, más bien ha sido un encuentro. Yo empecé a ir al teatro muy niña y luego, en la Facultad, sentí que el teatro me llamaba, que era un lenguaje idóneo para mí y no sé más.

I. DEL MORAL: Yo fui primero un enamorado de la lectura: creo que todos los escritores somos lectores de niños. Yo era de los que leían en el recreo en vez de jugar al fútbol, y cuando lees mucho empiezas a escribir miméticamente las novelas que vas leyendo, hasta que empiezas a encontrar una voz propia; en esa fase de intentar una voz propia empecé a trabajar como actor –me apasionaba eso de ser actor–, me gustaba muchísimo, aunque debía de ser muy malo, porque cuando lo dejé nadie reclamó mi vuelta a los escenarios: pero, claro, llega un momento en que las dos inquietudes acabaron confluyendo... Y ahí yo creo que intervienen factores un poquito azarosos: la primera vez que escribo una función era una obra infantil que presenté a un concurso y gané, un concurso humilde, en Badajoz, pero me estimuló muchísimo: si yo no hubiera ganado, pues a lo mejor hubiera seguido intentando escribir novelas o incluso poesía y demás. Es decir, hay elementos de azar y de adecuación: como yo escribía unos textos muy "posibilistas", muy para los grupos con los que estaba, eran bien recibidos, se iban haciendo, era un autor que estrenaba mucho, en unas condiciones absolutamente marginales y demenciales, pero todo lo que yo escribía tenía una salida y entonces yo recibo un estimulo permanente de la gente que me rodeaba para que escribiera más...

F. CABAL: Es que ser actor es uno de los mejores aprendizajes para un dramaturgo. Cuando uno está escribiendo y siente que aquello se desmaya, que está perdiendo tensión, ¿desde qué lugar lo percibe? Yo creo que el autor en el texto tiene que crear las condiciones para que se despliegue la energía del actor... Esos tiempos muertos, esos minutos basura que existen en el texto, en el prototexto, digamos, son los actores los que te lo revelan en los ensayos. Yo creo que hay un aprendizaje también de las tablas del escritor dramático, un aprendizaje con los actores, participando en los ensayos. En mi vida profesional ha sido un elemento imprescindible, tanto es así

que en las dos obras que he publicado antes de estrenarlas me he arrepentido; la última, *Castillos en el aire,* he tenido que volver a publicarla, hay un montón de correcciones y escenas reescritas.

A. VALLEJO: Yo lo he dicho siempre: yo escribo para los actores. El teatro tiene una particularidad única porque es un género deslindado del resto de la literatura, que tendría que ser considerado como literatura plus, aparte, que tiene mucha relación probablemente con una cosa como el toreo, con la pega fundamental de que el actor no muere en escena. El día que en el teatro salieran tigres, toros, y se pudiera ver que el actor principal se acaba de... la gente iría en masa igual que en la Feria de Abril. El teatro es real, es el único arte en el que se suda, y el actor es la base del teatro, lo ha sido y lo será y hay que darle el material suficiente para que el actor comunique. Pero me parece que nos estamos desviando de ese tema de la primera página, que ya he dicho que no nos iba a llevar a ninguna parte...

I. DEL MORAL: La idea era ceñirnos a temas de poética, porque la verdad es que yo echo mucho en falta, cuando hablan autores y gente del teatro en general, que pocas veces se está hablando de poética, siempre estamos hablando de las administraciones, del Ministerio, de las subvenciones, de no sé qué, y realmente a mí sí me ha gustado mucho lo que tiene la primera página, suena a literatura...

A. VALLEJO: Sí, suena bien, pero no estoy muy de acuerdo porque luego resulta que no hay primera página, no hay obra igual una que otra, yo me pongo a escribir y no sé por dónde voy a ir, me meto en el bosque como Pulgarcito...

L. RIAZA: ¿Perdido?

A. VALLEJO: Pero no resignado, buscando mi sitio, razón por la cual, y a eso voy, me pongo a trabajar con lo que voy encontrando, con ramas, un sendero, una montaña. Voy trabajando y voy haciendo una especie de papilla de estructura que no me satisface y voy creando una sensación, algo que no sé bien lo que es, que puede ser una mirada, una idea, un tema, múltiple, pero me meto en un sitio y ahí trabajo y trabajo... Evidentemente, guiado por una cosa para mí fundamental que es la teoría de la dramática. Y eso es lo que creo que falta en estos momentos en España: un debate sobre la teoría dramática; qué es, qué se ha dicho del teatro, qué dijo Aristóteles, qué dijo Horacio, etcétera.

F. CABAL: ¿Has leído el libro de Alonso de Santos?

A. VALLEJO: Lo tengo ya, lo he hojeado y he tenido con él una pequeña discusión el día de la charla y desde luego es un libro importantísimo porque es que no hay, no hay... En Estados Unidos, en Alemania y en Francia existe ya desde 1892, 100 años, desde el *Making the play*, una abundantísima literatura, que no un libro ni dos, 70, 80 libros acerca de cómo es el teatro. No me refiero a teoría general de qué significa teatro, sino, concretamente, cómo escribir teatro. Yo tengo en casa alrededor de cuarenta y tantos libros que he ido comprando por ahí. Creo que es fundamental por una razón: para romper las reglas del teatro con éxito hay que conocerlas. Hay que saber conducir un coche para saltarse los semáforos en el momento oportuno. Y por supuesto, con las reglas se tienen que hacer en cada época cambios.

F. CABAL: Pero es que, en mi opinión, todo esto tiene que ver con el tema de la primera página. Yo no distingo mucho la 13 de la 14, pero la primera es diferente, tiene para mí algo de arranque de un viaje, de entrar en una cosa desconocida, de expectativa de algo que va a ser divertido y también sufriente. Yo siempre la inicio con muchísimo desgaste físico, me cuesta mucho, creo que si tuviera facilidad para arrancar las obras escribiría como Lope de Vega, porque en el momento en el que me pongo a escribir en velocidad, ya no siento nada, puedo estar 17 horas escribiendo, pero el esfuerzo de esa primera página... Tengo un punto ahí de resistencia que quizá, yo no sé, no me atrevería a explicarlo porque no soy psicólogo, ni un clínico, pero quizá tenga que ver con la necesidad de hacer un esfuerzo estilístico... Para mí la primera página tiene que responder al estilo de la obra y si no lo encuentro no puedo escribir. En ese primer momento, en ese primer diálogo, cuando los personajes empiezan a decirse cosas, necesito detectar una energía suficiente entre ellos. Generalmente, la mayor parte de los intentos que hago son frustrados porque me salen escenas muertas, escenas sin tensión, escenas retóricas, escenas de circunstancia helada, escenas en las que se habla de cosas que han pasado, hasta que no se concreta algo, algo que pasa y que tiene que ver con la energía que yo presumo que van a tener los actores. Yo me pongo en el humor del actor y siempre interpreto mi primera página sintiendo, ¿cómo haría yo en escena eso?, ¿de dónde...?, ¿me proporciona la suficiente energía para atacar el personaje?, entonces, para mí es un problema técnico, complicado.

L. RIAZA: Yo voy a responder un poquito a eso... Para mí es el tema de la teatralidad en la génesis de la obra. Yo, efectivamente, las obras me las veo en el cerebro. Las tengo que ver en su totalidad, el espacio más lo que van a decir, cómo lo van a decir, desde dónde lo dicen, por eso yo quizá en mis obras tengo un exceso de acotaciones, ¿por qué? porque las necesito. Quiero decir que ante las acotaciones yo tengo una especie de... Invado,

asumo el papel típico del director de escena, porque inevitablemente visualizo la escena en el cerebro, y luego a través de las acotaciones intento que eso se lleve adelante. Carmen me estaba haciendo gestos, diciendo que está completamente de acuerdo. ¿Tú también visualizas?

C. RESINO: Yo no puedo escribir si no lo tengo aquí dentro, si no lo estoy viendo... yo sólo escribo lo que veo y también hago algunas acotaciones sobre el momento en que el personaje tiene que moverse y hacer este gesto para decir esta frase, porque no es lo mismo una frase dicha con un gesto que con otro o con un movimiento que con otro.

I. DEL MORAL: Yo hago acotaciones pero por una razón: para que se entienda muy bien el tono. Mis acotaciones son comentarios a la acción que marcan el tono. Como dijo Billy Wilder: "¿Usted cree que los directores deberían saber escribir?", "Hombre, ¡con que supieran leer...!". Porque de lo que no me fío es de que sepan leer. Entonces, son unas acotaciones que no pretendo que se sigan al pie de la letra, pero sí que en todo momento marquen un poco el tono por dónde van. Y curiosamente, yo no visualizo casi nunca las obras, entiendo que es otro terreno y las concibo como para leerlas, yo las voy leyendo y saco conclusiones y entiendo que deben saber leerlas. Y ni siquiera sé cómo van vestidos ni cómo hablan, tampoco visualizo al actor, porque, ¿para qué imaginarme un actor alto si va a hacerlo un bajito después?

A. VALLEJO: Otro de los puntos que es importante es el de la selección del material. Yo no sé si es cierto eso de que escribir es reescribir, una cosa que en Estados Unidos se dice mucho, pero desde luego es importante tener un criterio sobre por qué una cosa funciona, un material funciona y otro material se descarta. ¿En qué os basáis para seleccionar?

C. RESINO: Ya he dicho que hago un proceso muy lento, que puede durar meses, y que es previo al acto de escribir. Es como un pintor que hace un boceto... si yo fuera pintora creo que pintaría rápido, de prima... La verdad es que escribo rápido porque creo que ha habido un proceso de gestación muy lento en la cabeza..., un poco caótico, a lo mejor tomo el autobús y en el mismo billete anoto una frase que se me ha ocurrido respecto a ese personaje; o de repente estoy en la cama y me levanto y anoto una cosa. Éste es un proceso de meses y cuando veo que ya se me han unido demasiados papelitos...

I. DEL MORAL: Yo noto que no voy en el buen camino cuando digo: "esto no va, esto no avanza", estoy, digamos, sirviendo con palabras cosas que estoy pensando, pero no tienen una vida propia.

A. VALLEJO: Hay una cosa en la escritura dramática, de la cual no hemos hablado mucho y que es fundamental, que es el factor tiempo, es decir, el factor tiempo-ritmo.

I. DEL MORAL: El factor música.

A. VALLEJO: Hay gente que tiene, escritores que tienen el ritmo en el cuerpo, el ritmo teatral, que son geniales en ese sentido; igual puede haber músicos que tienen el ritmo y que tienen el sentido de la escritura dramática natural, que lo han desarrollado, que se adquiere, no se nace con ello..., pero volvemos a lo de antes, eso se crea trabajando con actores y yendo mucho al teatro y tal, porque muchas veces hay cosas que no es que estén mal escritas, pero en cierto momento hay una pérdida de ritmo y eso es muy difícil tener el olfato para reescribirlo luego otra vez en tu casa.

I. DEL MORAL: Una función no está escrita al 100% hasta que está estrenada y rodada, porque durante ese proceso clarísimamente es una reescritura. A veces, efectivamente, hay una tendencia en el actor que tropieza en una frase a decir: "tropiezo, cámbiamela"; yo siempre le digo, "inténtalo tres veces: la primera vez supón que el texto está bien, que eres tú el que se equivoca", pero si tropieza otra vez y una tercera, ya el problema, posiblemente, es del texto. Yo la última vez que estrené, fue la obra *Rey Negro*, reescribí toda la última escena porque los actores, que les gustaba mucho la función, decían "aquí, no sé...", y claramente, dije, "es que está mal escrita", se quedaron sorprendidos, y dije, "no es problema vuestro, es que está mal escrita".

A. VALLEJO: Para mí ése es el defecto fundamental que yo veo en el teatro que se escribe en España en este momento. En el teatro, para seleccionar el material, en mi caso por lo menos, no tengo más recursos que el instinto teatral que yo tenga desarrollado, lo hago por instinto, me funciona o no me funciona, pero eso no sirve, no basta, haría falta trabajar con actores porque hay cosas que están muy bien escritas, que te funcionan bien en la cabeza, pero en cuanto trabajas con actores ves claramente que lo tienes que reescribir. Es decir, el contacto del escritor dramático con gente de teatro profesionales y de cierta categoría, es el paso que hay que dar ahora en España.

F. CABAL: Yo no veo que eso sea así, creo que, al contrario, el teatro en España, sobre todo entre las últimas promociones, está básicamente en manos de gente que son actores y directores.

L. RIAZA: Sois unos ingenuos... ¿Qué es lo que esperáis que os pueda dar la profesión? El inconveniente de escribir teatro, el inconveniente de nacer, que decía Cioran, es

precisamente la profesión. ¿De qué sirve a un autor como Romero Esteo ser genial –no lo digo yo, lo dice Ruiz Ramón–, si luego la profesión que le rodea es mediocre? Ese autor queda hundido, condenado al silencio.

A. VALLEJO: Yo la profesión no creo que sea mediocre. Eso es una generalización. Habrá gente que sea mediocre y otra que no, y yo en el teatro español me he encontrado gente extraordinaria de primerísima línea humana y profesional.

F. CABAL: Antes que a los sufridos cómicos se podría echar la culpa de los males del teatro español a la Universidad, a los funcionarios y los políticos, a la Banca, a las grandes empresas que carecen de sensibilidad para apoyar al arte. Vas a Estados Unidos, vas al teatro y te dan un programa que dice "esta función ha podido ser realizada gracias a..." y tienes una lista de 50 empresas que han dado dinero para esto. Claro, son sistemas fiscales distintos, etc... El tema es muy complejo, Luis, pero decir que la culpa es de la profesión que es mediocre, eso es injusto.

I. DEL MORAL: Ya estamos hablando de lo de siempre... ¿Por qué no volvemos a la primera página planteándonos una pregunta: merece la pena escribir una primera página sabiendo que la profesión, que la administración, que la Banca...?
(Risas varias)

C. RESINO: Muy bueno...

L. RIAZA: ¿Merece la pena escribir para la posteridad? Bueno, yo soy un individuo muy personalista y voy a personalizar. La última obra que he escrito está en las tripas de mi ordenador y no pienso sacarla.

A. VALLEJO: Es que si lo que quieres es que tus obras se estrenen a lo mejor lo que tienes que hacer es meterte a empresario.

L. RIAZA: Ya no tengo edad para eso.

I. DEL MORAL: Pues yo sigo escribiendo y no pienso poner un duro para montar mis obras, ni pedirlo, ni enrolar actores ni nada. Confío en que alguien lo haga. Yo siempre tengo la intención de que la obra se estrene, porque además hay muchos ámbitos para estrenar. Claro, si quieres estrenar en el María Guerrero y nada más, es otra cosa; ahora, a lo mejor encuentras un lugar que siendo marginal te es suficiente, y entonces aumentan tus posibilidades. Yo creo que si una obra tiene una cierta entidad, no siempre, pero hay unas posibilidades de que se abra paso, si tú la dejas llegar al entorno que le puede ser más propicio, ¿no? Yo creo en esa idea, pero bueno, entiendo que me conformo con poco.

A. VALLEJO: La pega, evidentemente, está en lo que dice Luis, que, a fin de cuentas, la cosa práctica que se obtiene, es de una pobreza y de una escasez y de una repercusión que... por utilizar una palabra que a él le gusta, está desengañado.

L. RIAZA: Es que hay que estar desengañados.

I. DEL MORAL: *Ma non troppo.*

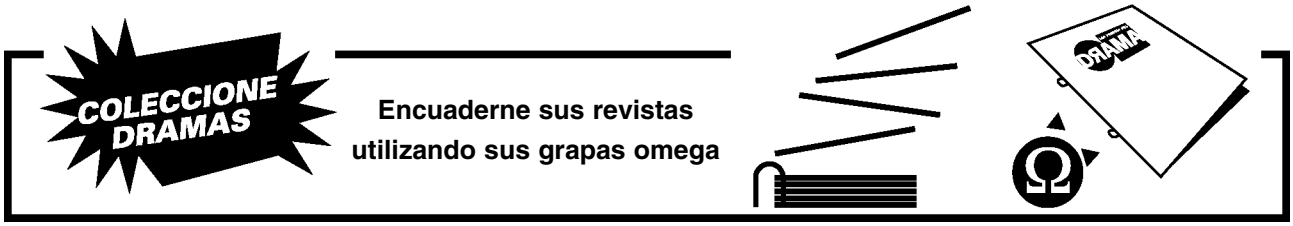
C. RESINO: Bueno, hablando de quien hace la primera página, yo creo que éstos son los inconvenientes que vemos luego con el paso del tiempo... Cuando habláis de la profesión, ingratitudes, reticencias, bueno, es como la travesía del desierto. Pero en la primera página te encuentras poderosísimo, te encuentras capaz de todo. La ilusión de esa primera escritura, de empezar un nuevo proceso creativo puede con todo; luego, después, cuando ves que la obra ha terminado, que empiezas a moverla, que empiezas a notar las negaciones, los rechazos y la indiferencia, generalmente la indiferencia, pues entonces puede ser terrible, pero mientras dura, la primera página es grandiosa, está llena de efervescencia y, en ese momento, eres un ser poderoso, eres como un pequeño Dios, ¿no?

I. DEL MORAL: Ahora te compras los camellos, los cargas y te vas a cruzar el desierto.

A. VALLEJO: Voy a ponerme maximalista: no hay un momento histórico, no hay una sociedad, no hay una circunstancia política ni religiosa ni de ningún tipo que le quite ni un ápice, ni un ápice, al peso específico de una obra de teatro, o de poesía o de lo que sea. Evidentemente, esto es un juego, nosotros jugamos, la naturaleza que es salvaje, que es como es, una selva, también juega, juega con nosotros. Es el juego de la creación, un juego apasionante, amoroso. Por eso no me gusta la primera página, la primera página parece el primer beso, y a mí lo que me gusta es el amor.

C. RESINO: Muy bien, eso del primer beso es muy bonito.

F. CABAL: Y un buen comienzo. Que en este caso puede ser un final. ■



Cuaderno de bitácora

La mirada del hombre oscuro

de Ignacio del Moral

Repreguntas

¿De donde surgen las obras?

¿En qué oscuro y probablemente viscoso rincón de nuestro cerebro empieza a formarse ese pequeño tumor que nos va incordiando, que reclama con creciente insistencia nuestra atención; que se muestra por otro lado esquivo y reacio a manifestarse explícitamente hasta que no tenemos más remedio que cercarlo, reducirlo y, finalmente, darle salida? ¿Qué lo produce?

A menudo se habla de la obra artística o literaria como de un intento de respuesta ante determinado aspecto de la realidad que nos produce una inquietud. Algo de eso debe haber, desde luego, entendiendo realidad en su sentido más amplio, es decir, abarcando en el término los fenómenos que se desarrollan en nuestro interior: Muchas veces, el detonante de tal o cual obra o texto es una idea, una inquietud, un desamparo, una rabia no referida explícitamente por un hecho externo.

Sin embargo, desde hace un cierto tiempo, he desechado el término "respuesta", y lo he sustituido por el más judicial, y por lo tanto frío y desalentador, pero también más cargado de ironía y perplejidad que es el de "repregunta".

Supongo que, quien más quien menos, todos hemos tenido alguna experiencia en juicios. Yo me había visto privado de tan discutible placer hasta hace poco tiempo, en que me vi citado como testigo en un caso de tráfico. Desde un punto de vista teatral, la experiencia fue descepcionante: no había estrados, togas, ni tribunal; ni siquiera había una sala de juicios propiamente dicha, sino una mesa y una aburrida funcionaria que estaba allí y que luego supe era la juez.

Pero aprendí un concepto que me chocó pero que me resultó muy interesante: el de las repreguntas. El propio nombre tiene algo de risible, y más cuando me vi sometido a este juego: por si alguno de ustedes no está familiarizado con el asunto, resulta que el abogado que te convoca, te hace una serie de preguntas que tú conoces de antemano y que van dirigidas a canalizar tu testimonio en la dirección más favorable a su representado. Y no te pregunta: "¿Estaba usted allí?". "¿Qué vio?" Sino: "Diga ser cierto que usted estaba el día tal en tal lugar" no habiendo más respuesta que "sí" o "no".

Y luego llega la otra parte, el otro abogado, que dice: "Diga ser más cierto… lo contrario", tratando de pillarte en alguna contradicción. Son las preguntas: "Diga ser cierto", "diga ser más cierto".

Pues bien, yo creo que al escritor, al artista, tal vez al investigador, la realidad le planta las preguntas de esa manera: diga ser cierto… Y hasta aquí somos espectadores: la realidad nos interpela. Sólo que nosotros hacemos a nuestra vez preguntas que planteamos a nuestros coetáneos, nuestro público.

Todo lo que sucede ante nuestros ojos está diciendo: "Diga ser cierto…", es decir, "acepte como cierto lo que ve, lo que oye". Lo cual sería más o menos aceptable (las cosas son lo que son, al fin y al cabo) si no fuera porque no oímos ni vemos directamente, sino a través de medios, intérpretes, relatos, fuentes indirectas que alargan nuestra capacidad de percepción hasta distancias y tiempos mucho más allá de nuestro radio individual de movimiento… pero que por su propia naturaleza dirigen nuestra percepción y, junto a nuestros prejuicios, educación, miedos…, la condicionan. Entonces, el escritor, el artista o el investigador plantean una pregunta, no en los términos igualmente avasalladores del abogado de la parte contraria ("diga ser más cierto"), sino que plantean un simple "¿y si las cosas fueran de otra manera?".

La mirada del hombre oscuro es, por tanto una repregunta cuyo tumor original es provocado no por una serie de estímulos que poco a poco van produciendo una reacción, sino de forma rápida y contundente ante la visión de una fotografía de prensa, hace ya unos años, en el verano de 1991, creo recordar, cuando el fenómeno de las pateras cargadas de inmigrantes empezó a llamar nuestra atención.

Había un cadáver en la playa. Un rostro moreno, unos dientes muy blancos, unos ojos entreabiertos. Y un pie de foto, en que se hablaba del compañero del difunto, que se suponía había sobrevivido y a quien la Guardia Civil buscaba.

Era fácil sentirse provocado por la historia.

Cuando repaso mis obras, veo que en ellas hay un tema que se repite con frecuencia, que es del náufrago. Desde el que fue mi segundo texto, *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe,* hasta precisamente *La mirada del hombre oscuro*, varias de mis obras tratan del tema, a veces de forma literal, a veces no tanto, del personaje que, por diversas razones, arriba a una playa, real o metafórica, donde hay otros náufragos que han llegado antes que él; del encuentro surgen los conflictos.

Cartel de la película *Bwana*, basada en *La mirada del hombre oscuro*.

El personaje de *La mirada* es un Robinsón Crusoe al revés: el prepotente inglés de la novela de Defoe llega, tras el naufragio de su barco negrero (tal vez no fuera un barco negrero, pero el tráfico de esclavos es una de las actividades comerciales que, en algún momento de su vida, realiza Crusoe), a una isla donde considera que debe imponer unos códigos que está convencido de que son superiores: unas formas de conducta que observa escrupulosamente aunque no haya testigos ni autoridad que se lo impongan. Y cuando al fin encuentra a un nativo, da por hechas varias cosas asombrosas:

a) que debe ser su criado;

b) que debe aprender inglés, no pasándosele por la cabeza en ningún momento aprender a chapurrear el idioma del otro;

c) que debe bautizarlo, cambiar su nombre y educarlo en las reglas y modos de la sociedad inglesa, no parándose a pensar que tal vez el nativo tenga unos conocimientos del medio que hayan llevado a su pueblo a conclusiones culturales seguramente útiles y adecuadas.

Este repulsivo y desgraciado personaje, tan popular entre nosotros, era parodiado festivamente en el texto mencionado; ahora, me encontraba con su contrafigura: el náufrago que es arrojado a las costas de un país que se tiene por superior, que no está dispuesto a dejarse enseñar, que ni siquiera está dispuesto a dejar entrar a cualquiera… es Viernes llegando a una isla poblada de Robinsones.

La aparición del personaje del Cadáver también es un recurso familiar en mis obras, donde a menudo, realidad y fantasía conviven en el mismo marco. Un somero conocimiento de las religiones animistas y las narraciones tradicionales africanas me daban pie a esa aparición del difunto como figura serena que trata de aconsejar al superviviente, que no le escucha.

Todo era rico y sugestivo, el asunto despertaba en mí resonancias reconocibles, y la escritura de la obra fue rápida y fluida. De esa rapidez proceden, en realidad, sus defectos, sus caídas de ritmo, sus incongruencias dramáticas.

Sin embargo, me es más fácil hablar de la frustración actual que la lectura de la obra me produce que de los procesos de su creación: veo, por ejemplo, que hay un falso final; que por una cierta cobardía, rehuí lo que habría sido el desenlace propio: la muerte accidental de Ombasi a manos del Padre, muerte que les habría convertido en víctimas a los dos. En cambio, por ser incapaz de afrontar un suceso así en escena, apaño un falso final en el que se cuenta que Ombasi muere después, en un segundo intento de acceder a Europa. No será hasta mi siguiente obra, otra de náufragos (*Rey Negro*), cuando me atrevo a matar un personaje en escena… y aun así, en una primera versión ¡resucitaba!

Pero tal vez lo que más me duele al releer la obra es la excesiva caracterización de los personajes españoles como pertenecientes a una clase media-baja. No me cabe duda de que éste fue uno de los elementos decisivos en el relativo (muy relativo) éxito de la obra, así como uno de sus atractivos para su posterior paso al cine, que acentúa mucho más la filiación social de la familia. Sin embargo, observé que se producía un efecto perverso: el público de teatro, que naturalmente no se reconocía en esos personajes, aunque sí hacía un malicioso paralelismo con esa cuñada, esos parientes, esos conocidos más incultos, más brutos, se reía mucho y disfrutaba de la comedia… porque se sentía a salvo de la crítica. Naturalmente, ellos, nosotros, los que estamos en el teatro, no actuaríamos así. Con lo que el elemento fundamental de reflexión perdía gran parte de su eficacia. Hoy habría escrito la obra de forma más sutil, poniendo en el lugar de esa familia a un grupo familiar más culto, más presumiblemente progresista… y que sin embargo, estoy seguro de que al final habría reaccionado de forma parecida: sus coartadas culturales habrían sido otras, mayor su corrección política, pero idéntico su egoísmo y su cobardía… que son los de todos.

Todas estas cosas se perdieron durante la escritura. La facilidad a veces es una trampa: pasamos demasiado rápido y no nos fijamos en cosas que pueden ser esenciales. Por eso, para mí *La mirada* es, en parte, una obra frustrada, que tuvo buena fortuna y que me dio una serie de nada desdeñables satisfacciones.

Cabría hablar aquí del segundo viaje de la obra, el del cine. Pero el espacio no da. Lo propongo como tema para otro artículo: "Del Teatro al Cine". ■

Los recuerdos de Ombasi

Escena de *La mirada del hombre oscuro*

Sala Olimpia, Madrid, enero 1993.

Entre sonido de músicas tribales africanas, oímos voces y sonidos que reconstruyen la odisea de Ombasi y su amigo.

VOCES EN VARIOS IDIOMAS: *(Se mezclan español, francés y árabe.)* Quince mil por llegar a Tarifa... Vamos, esta noche... venga, negro, sube o te quedas aquí... *(ruido de mar, olas, viento, truenos)* ¡Sois demasiados... tirad todo lo que llevéis... lo que faltaba, la Guardia Civil... Calladitos, ¿eh?, que nos la jugamos todos... a ver, ése, que deje de llorar ya estamos casi... venga al agua... no, no podemos llegar a la orilla, hay vigilancia... ¡Nada de volver a Marruecos! En España muy bien. Europa. ¡Al agua he dicho! Ya casi estamos. Llegaréis nadando en un momento. ¡Al agua, que os vendrá muy bien un baño!

(El ruido del agua aumenta, chapoteos, jadeos, la respiración agitada de quien está haciendo un esfuerzo superior a sus fuerzas.)

Ombasi jadea. Se despierta sobresaltado, con el espanto en los ojos.

Por encima de la duna aparece el niño. Asoma cauteloso. Luego habla mirando atrás.

EL NIÑO: ¡Está aquí! ¡Está aquí!

OMBASI: Hola.

EL PADRE: ¿Qué?

OMBASI: Hola.

EL PADRE: *(Voz)* ¡Espera! No te acerques, que ya vamos tu madre y yo.

Asoma por encima de la duna el padre. Ombasi le mira y le hace un gesto de bienvenida.

OMBASI: Viva España.

EL PADRE: Viva España.

EL NIÑO: Siempre dice Viva España.

EL PADRE: Debe creer que significa hola.

EL NIÑO: Viva España.

Sonríe Ombasi.

El padre desciende por el declive de la duna, hablándole entre dientes a su hijo, que baja tras él.

EL PADRE: Bueno, ahora hay que intentar que no se enfade y ver si tiene la bujía. Si la tiene hay que quitársela sin que se dé cuenta y salir corriendo.

EL NIÑO: ¿Y cómo se la vamos a quitar?

OMBASI: ¿Dónde están tu mujer y tu hija?

LA MUJER: *(Voz)* ¿Qué pasa? ¿Qué hacéis? ¿La tiene?

EL PADRE: *(Grita)* No lo sé.

OMBASI: Debes dejarla acercarse. Tendrá frío.

EL PADRE: ¿Dónde estará el muerto?

LA NIÑA: *(Voz)* Tengo frío.

OMBASI: A lo mejor tu hija tiene frío. Que se caliente en el fuego.

EL PADRE: *(Grita)* ¡Quedaos allí! Puede haber problemas si le tenemos que quitar la bujía.

LA MADRE: *(Asomando)* ¡Pero es que la niña se está helando!

EL PADRE: *(Grita)* ¡Que os quedéis allí!

OMBASI: Gritas demasiado a tu mujer. Si no la tratas bien, no querrá acostarse contigo y a la fuerza no es igual.

El chico se arrima al fuego.

EL PADRE: ¿Tú qué haces? ¡Ven aquí!

EL NIÑO: Déjame un rato. Tengo frío.

LA NIÑA: *(Voz)* ¡Tengo frío!

LA MADRE: Antonio, esta niña se va a acatarrar. Déjala acercarse al fuego por lo menos. Está medio dormida, además.

LA NIÑA: *(Asomando)* ¡Tengo frío!

Empieza la madre a descender.

LA MADRE: *(A la niña)* Anda, mi amor, ven...

EL PADRE: Pero ¿estás loca?

LA MADRE: ¡Mira, Antonio, no me toques más las narices! ¡La niña va a coger una pulmonía y este negro tiene aquí un fuego que no sé ni cómo lo ha hecho, bueno sí, claro que lo sé, lo ha hecho con tu dichoso mechero, porque me está pareciendo que este negro es más listo que tú, que lo único que has hecho ha sido tirar la bujía, así que eres tú mucho más caribe que él, fíjate lo que te digo!

OMBASI: *(Al padre)* Tu mujer te grita mucho delante de tus hijos. Deberías darle con un palo.

LA NIÑA: *(Grita)* ¡Mamá!

LA MADRE: Anda, ven, corazón.

La niña niega con la cabeza.

LA NIÑA: Me da miedo ése.

LA MADRE: No tengas miedo. No te hace nada.

LA NIÑA: No puedo con el cubo.

EL PADRE: *(Al niño)* Ayuda a tu hermana con el cubo.

EL NIÑO: *(Que había cogido una buena posición junto al fuego)* ¡Jo! ¿Por qué yo? Tengo frío.

EL PADRE: *(Frenético la emprende a golpes con el niño)* ¡Que ayudes a tu hermana, leche, ¿no me has oído?! ¡Y no me desobedezcas, que te, que te...!
El niño grita y sube por la ladera, sollozando. Al pasar junto a su madre, ésta le acaricia con la mano mientras mira a su marido con reproche.
Desaparece el niño duna abajo.

OMBASI: Si tratas mal a tu hijo, dejará que te mueras de hambre cuando seas viejo.

EL PADRE: *(A Ombasi)* ¿Qué hablas tú? Vamos a ver. ¡Bujía! ¿Tienes la bujía de mi coche?
Ombasi le mira sin comprender.

LA MADRE: *(A la niña)* Anda, cariño, baja con papá y ponte cerca del fuego.

LA NIÑA: Me da miedo.

LA MADRE: No pasa nada, está papá. Este señor no te va a hacer nada.

OMBASI: *(Sonríe a la niña)* Hola. Viva España.

LA NIÑA: *(Se arrima más a su madre)* Tiene unos dientes muy grandes.

LA MADRE: Porque viene de la selva y allí está lleno de fieras.

EL PADRE: ¿Qué tonterías dices a la niña? *(A la niña)* Venga, hija, baja, que vas a coger frío.

LA MADRE: Deberíamos habernos ido al coche.

EL PADRE: ¿Y qué hacemos en el coche? Morirnos de frío.

LA MADRE: Tiene calefacción, ¿no?

EL PADRE: Y nos quedamos sin batería.

OMBASI: ¿Por qué no le dices a tu familia que se acerque al fuego?

LA MADRE: Anda, Jessy, baja, cariño.
La niña niega con la cabeza.

EL PADRE: ¿Qué le pasa a esa niña ahora?

LA MADRE: Vamos, no seas tonta, Jessy.

LA NIÑA: Tú conmigo.

LA MADRE: Bueno, a ver si sube tu hermano y bajamos los tres. ¡Iván!

EL NIÑO: *(Voz)* ¡Ya voy! ¡Es que se me ha caído el cubo!

LA MADRE: ¿Qué te se ha caído? Pero bueno, ¡este niño es tonto! ¡Ha tirado todas las coquinas!

EL PADRE: ¿Las coquinas?

OMBASI: Deberías decirle a tu familia que baje. *(Hace gestos a la madre y a la niña)* ¡Venid al calor! ¡Hace frío!

LA MADRE: *(Al niño)* ¡Termina de recoger las coquinas, que te voy a matar!

EL NIÑO: Es que el cubo pesaba mucho.

LA MADRE: Pesaba mucho... ya verás tu padre.

EL PADRE: Bueno, venga, que baje la niña. A ver si éste tiene la bujía y nos podemos ir. ¡La bujía! Un cosa así... Pequeña...

LA MADRE: *(A la niña)* Venga, baja, no te quedes ahí parada.

LA NIÑA: No. Tú primero. Tengo miedo.

EL PADRE: ¡Callaos, que así no hay quien se entienda!
Estornuda la niña.

OMBASI: Tu niña va a coger frío

LA MADRE: No, si ahora se va a acatarrar. ¡Baja ya, demonio! *(Niega la niña con la cabeza obstinada)* ¡Pues como cojas una pulmonía, te vas a enterar!

EL PADRE: *(A Ombasi)* Mira, si tienes la bujía, dámela y yo te doy otra cosa que te guste. A ti no te vale para nada. Te doy dinero por ella.

LA MADRE: ¿Por qué le vas a dar dinero, si es tuya?

EL PADRE: Calla, coño. Éste no la tiene. ¡Una cosa mía caído del bolsillo!
Ombasi le muestra el mechero y se lo tiende.

OMBASI: Toma. Te puede hacer falta.

EL PADRE: No, no es eso.

LA MADRE: ¿Y qué? Tú cógelo. Es tuyo, ¿no?
El padre coge el mechero que le tiende Ombasi.
Asoma el niño, con el cubo.

EL NIÑO: ¡Ayúdame, que no puedo con el cubo!

LA MADRE: *(Mira el interior del cubo)* ¿Éstas son todas las coquinas que quedan? *(Dando pescozones al chico)* ¡¿Éstas son todas las coquinas que quedan?!

EL NIÑO: *(Revolviéndose)* ¡Haber bajado tú!

EL PADRE: ¿A tu madre? ¿Así vas a contestar a tu madre?
Furibundo, inicia una torpe subida por la ladera de la duna para llegar a su hijo, pero se cae a media ascensión y vuelve a descender, deslizándose, faltando muy poco para caer al fuego, empujando además a Ombasi, que está a punto de quemarse y cae sobre el cadáver cubierto de arena. Ombasi se levanta y grita.

EL PADRE: *(Al niño)* ¡Me cago en la leche! ¡Te voy a despellejar!

OMBASI: *(Enfadado, al padre)* ¡Ya está bien, ¿no?! ¿Quieres dejar de gritar? ¡Casi me tiras al fuego!
Toda la familia se asusta.

LA MADRE: Se ha enfadado.

LA NIÑA: ¡Vámonos a casa! No quiero estar aquí.

EL PADRE: *(Que está en el suelo a los pies de Ombasi, asustado por su expresión de enfado)* Bueno, bueno, tranquilo, ya nos vamos. Tranquilo.

OMBASI: Dile a tu familia que baje de una vez, no seas así de egoísta, déjales que se calienten ellos también.

EL PADRE: Vale, vale, ya nos vamos. *(A su familia)* En cuanto encontremos a la Guardia Civil se va a enterar el cabrón este. Vámonos antes de que sea peor.
Ombasi tiende sus brazos hacia arriba y le habla a la niña.

OMBASI: Venga, pequeña, baja. Yo te cojo. No hagas caso de tu padre. Está loco.
El padre empieza a trepar por la duna.

EL PADRE: Vámonos. Pero éste se va a enterar. Cualquiera sabe lo que está haciendo aquí. Se le va a caer el pelo.

Este libro fue una estrella:

El teatro político de Erwin Piscator

POR ALFONSO SASTRE

Y no sólo para mí. *El teatro político* de Erwin Piscator fue un resplandor para una generación que, a raíz de la terminación de la "Guerra del 14" y de la revolución soviética, miró al teatro más allá de sus horizontes anteriores, en los que, ciertamente, cabían muchas y grandes cosas, aparte de las finalidades meramente lúdicas del teatro comercial: pues había sido desde una reflexión sobre el destino del hombre o una plataforma apologética (teológica) a una "escuela de costumbres" o un espacio de debates ideológicos, o un lugar de análisis psicológicos o un catalizador de efusiones poéticas y simbólicas, etcétera. ¿Y qué podía haber más allá de tantas cosas? Erwin Piscator respondía diciendo que el teatro podía ser, además de todo lo que había venido siendo, un instrumento de intervención en la historia del mundo en términos propiamente políticos; para lo cual sería precisa una "nueva dramaturgia", que no hubo hasta muchos años después, cuando, para su alegría, se produjo la ola del "teatro documento", y ya pudo llevar a escena –después de la Segunda Guerra Mundial, y a propósito de ella– un texto documentario y político de Peter Weiss.

Hay libros, en la vida, que le caen a uno por un azar, y así me ocurrió a mí con el encuentro, a mis diez años, de un librito que contenía un texto que poco tiempo después me hizo estremecer en mis inquietudes de adolescente: *Espectros* de Ibsen. Otros libros, es uno quien se los busca, aun sin saberlo; y así fue para mí con *El teatro político* de Piscator, cuya primera traducción a otra lengua fue al castellano, en los años 30, en una editorial madrileña de izquierda, Cenit. ¿Y cómo me lo busqué sin saber que me lo buscaba? De la siguiente forma: por medio del descubrimiento autónomo de la importancia política del teatro. En pocas palabras, ocurrió –creo que en 1947 o 1948– que la Compañía de José Tamayo, por entonces un joven universitario granadino, hizo una gira por América Latina, y fueron recibidos en no recuerdo qué ciudad hostilmente y en los periódicos con titulares como éste: "Ha desembarcado una compañía de falangistas". Lo primero para mí fue la sorpresa, pues era una compañía progresista, y me pareció injusta esa recepción; pero en seguida lo ocurrido contribuyó a despertarme de mi "sueño dogmático". ¡El teatro no era una ocupación inocente! ¡En el teatro había que trabajar con conciencia social y no hacerlo era contribuir a que las cosas siguieran siendo injustas e inaceptables! ¡Había, pues, que hacer un teatro político, aunque también se siguiera haciendo otro teatro! Es de allí, de aquella toma de conciencia, de donde surgió el magno proyecto de hacer nada menos –en pleno y duro franquismo (¿te acuerdas, mi querido José María de Quinto?)– que un teatro de agitación social.

Erwin Piscator.

Publicamos un *Manifiesto* con ese objetivo, en la revista universitaria *La Hora*, que no pasaba por la censura por ser una publicación del Sindicato Español Universitario (SEU), en el que manifestamos nuestro propósito de poner en escena, para empezar, un drama que yo había descubierto, precisamente en una edición de Cenit, *Hinkeman* de Ernst Toller, y después *La huelga* de John Galsworthy, y más allá obras de autores como Jean Paul Sartre y Bertolt Brecht.

A los pocos días, un librero amigo, Vicente González Gines, me dijo que lo que nosotros pretendíamos hacer era "lo de Piscator". ¿Lo de Piscator? ¿Y quién era Piscator? Creo que fue él mismo quien me consiguió un ejemplar de *El teatro político*. Gran emoción. Gran revelación. Inmediatamente es un texto que yo incorporé a mis propias reflexiones, tomando distancias ante la agudeza de su compromiso político, pues no se trataba –para nosotros– de hacer "un teatro

de Partido". ¡Y tampoco lo era para Piscator, cuya independencia fue siempre notoria! En realidad, *El teatro político* es un libro de memorias: las memorias de unos años de lucha en el Berlín posterior a la guerra, en los que Piscator trató de poner el teatro a la altura de las circunstancias, y para ello, también renovó –y en su libro nos lo cuenta– el aparato escénico, al que incorporó, por primera vez, proyecciones cinematográficas.

Es un gran libro, cuya lectura actual no resultaría ociosa. Años después (1956), conocí a Piscator en París, y vi su gran espectáculo *La guerra y la paz*. Él leyó una traducción alemana de mi obra *Ana Kleiber*, que no le gustó mucho "porque no era suficientemente épica".

Efectivamente, para mí, la vida humana no puede entenderse sólo como praxis social y política, sino que me angustia lo que hay en ella de agonía, y que el teatro no puede ocultar sino al contrario: revelar en toda su crudeza, si es necesario. Es por lo que yo me he visto siempre desgarrado entre Piscator y Samuel Beckett, por decirlo así.■

Noviembre 1998

Fragmento de *El teatro político* de Erwin Piscator

Durante cuarenta años han circulado muchas anécdotas y rumores acerca de mis relaciones con los escritores. Me parece que no le resto valor a los escritores que colaboraron conmigo en la década de los años veinte, cuando afirmo que las obras teatrales que constituían mi ideal se están escribiendo ahora por gentes como Hochhuth, Kipphardt o Weiss. Estas obras tienen el carácter innegable de documentos y el vigor de un análisis histórico exacto, sin sacrificar la libertad de creación. En esa época, siempre confrontábamos la misma situación: las obras sólo contenían de una manera incompleta e imperfecta lo que pretendían representar; sólo relativamente se les podía llamar teatro épico, el cual aspiraba a una precisión científica y se proponía cubrir toda la gama de constelaciones sociopolíticas. El teatro se encontraba en una etapa de transición, en un estado intermedio. Los expresionistas habían superado al romanticismo tardío y al naturalismo, pero no habían logrado desgajarse de ellos completamente. En realidad, el expresionismo, que era un fenómeno de antes de la guerra, no hizo su entrada triunfal en el teatro hasta después del conflicto bélico (aunque su triunfo duró poco). Fue el mayor obstáculo al teatro épico-político, por sus patéticas generalizaciones no comprometidas y su inevitable imprecisión: toda la creación dramática de Toller sirve de ejemplo de esta lucha contra sí mismo. Los problemas de una época que se estaba desintegrando no podían expresarse mediante ambientes minuciosamente descritos, personajes "interesantes"; anticuados porque ya no eran prototipos ni vagas escenas líricas (como acostumbraba a utilizar mi amigo Toller). Sabíamos lo que teníamos que hacer; lo difícil era cómo hacerlo. Por lo tanto, discutíamos entre nosotros. La última palabra, sin embargo, no la determinaba la arbitraria dirección de Piscator, sino la realidad, ¡nuestra realidad! ¿Qué sentido tiene, por lo tanto, "el contenido poético de una obra de arte", el cual se supone que yo haya "eliminado"? ¡Como si yo fuera un enemigo de la poesía! Solamente me oponía a lo "poético" cuando un autor lo utilizaba para facilitar su tarea; me opongo a la "poesía" cuando lo que se necesita es información exacta. Cuando mi escenógrafo Traugott Müller, repetía que habían trabajado durante años para abolir el decorado –desde luego estaba pensando en el "decorado"– su intención era la misma: la realidad. Esta realidad tenía que expresarse nítida y convincentemente, y si el escritor, el director, o el actor (lo individual no importaba) había errado, éste tenía que sacrificar "una brillante escena", "una idea maravillosa" o "una intervención decisiva", en favor de la realidad.

Desde luego, le es difícil a cualquiera que no vivió ese período, visualizar las circunstancias bajo las cuales teníamos que trabajar. Todo lo extraordinario e importante que hace aparecer la década de los años veinte como una edad de oro a quien la mire retrospectiva y nostálgicamente, lo originó quizá una realidad política y económica, especialmente caótica, que estimuló en gran medida la voluntad de afirmación, la fuerza de resistencia y la imaginación subversiva. Mucho de lo que era nuevo y revolucionario hace cuarenta años es hoy en día una cosa natural. De igual modo, los métodos escénicos que se adoptaban entonces a disgusto, ya que subvertían el teatro tradicional e ignoraban las convenciones y conceptos establecidos desde tiempos inmemoriales, hoy en día constituyen el patrimonio indiscutible del teatro universal. Son los mismos métodos que contribuyeron a establecer mi reputación de maniático "director de máquinas" de "asesino del arte". Ciertamente, la "técnica" de mis puestas en escena ha sido ocasionalmente más llamativa, o incluso más importuna, más perturbadora de lo que originalmente habíamos pretendido. Los aparatos indudablemente complicados que siempre consideré de modo funcional, es decir, los medios para lograr mayor simplicidad en el desarrollo teatral, a menudo parecían convertirse en un fin en sí mismos, ya que no funcionaban debido a algún defecto inicial, y me obligaba a asumir el papel de un aprendiz de brujo que no podía controlar los espíritus que había conjurado. Pero tales experiencias siempre acompañan los inicios de todo nuevo desarrollo: son su recompensa. Hoy en día, el dominio práctico de tales métodos técnicos no ofrece ninguna dificultad, pero me parece que la justificación teórica de su aplicación es, con frecuencia, cuestionable. En mi trabajo, sólo las consideraciones dramáticas determinaban cómo el escenario iba a ser "equipado" para transmitir el tema.

(...) A este respecto, mi actitud no ha cambiado nada en la actualidad. 1966.■

Los hijos de Saturno

de Fernando Martín Iniesta

Virtudes Serrano
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Los hijos de Saturno
de
Fernando Martín Iniesta

Edita:
Asociación de Autores de Teatro–Comunidad de Madrid
Ilustraciones de:
Pedro Borja

Madrid, 1998

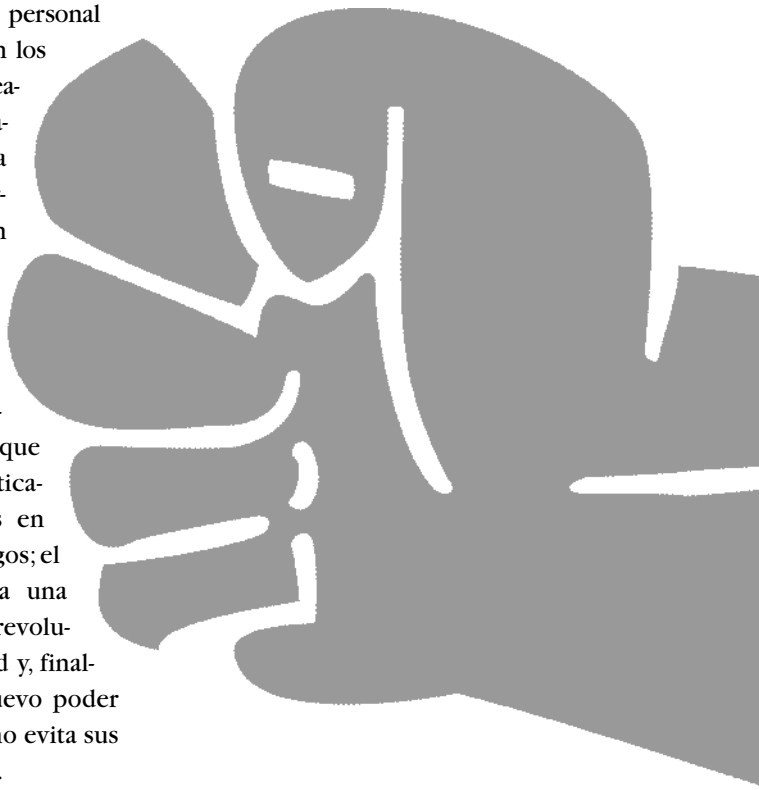
La trayectoria dramática de Fernando Martín Iniesta comenzó en la década de los cincuenta (*La señal en el faro* y *Yatto*) y se manifestó con personales características dentro del realismo dominante en los años siguientes, en los que sus obras reciben numerosos premios; pero el autor decidió interrumpir su escritura dramática durante veinte años, tras lo que volvió a ella con su impresionante *Trilogía de los años inciertos*, profunda reflexión sobre España y los españoles herederos de la guerra y víctimas de sus secuelas.

El teatro de Fernando Martín Iniesta mantiene, a través de los años, su personal impronta de testigo de su tiempo. En los noventa, se acrecienta su actividad creadora y da a conocer su teatro canalla, enfrentándose críticamente y con valentía con la realidad de hoy: la corrupción, la marginación, las drogas, el paro, la xenofobia y, en *Los hijos de Saturno*, con el terrorismo.

Como indica en su introducción al texto Mariano de Paco, es ésta "una tragedia del poder, de su dominio sobre los seres individuales o las colectividades que lo padecen. Pero su singularidad radica en que Martín Iniesta nos irá mostrando dramáticamente la conversión de los dominados en dominadores, de las víctimas en verdugos; el paso del bandolerismo libertario a una reacción idealizada, al movimiento revolucionario por la justicia y la libertad y, finalmente, a la creación de un nuevo poder que convive con el anterior y no evita sus males sino que los reproduce".

Los hijos de Saturno es un todo de organización fragmentada en quince escenas, de carácter histórico, que remite a la época de Fernando VII, pero que deja ver una clara conexión con la realidad actual y advierte al lector–espectador de la necesidad de evitar en el presente la repetición de las lacras del pasado.

Fernando Martín Iniesta escribe de modo incesante aunque sus obras no lleguen, como sería deseable, a los escenarios. En una *Carta* publicada en este mismo volumen, su colega y amigo José María Rodríguez Méndez le advierte que, por desgracia, nuestra escena se encuentra así, y quizá así continuará. Pero también le reconoce la fuerza que posee su impresionante y último teatro que, sin duda y por merecimientos, va a quedar. Por ello, agradecemos la publicación de textos teatrales que mantengan y proyecten la realidad de un autor que ha de continuar su animosa carrera.■



El drama histórico

Teoría y comentarios, por Kurt Spang

Mariano de Paco
Universidad de Murcia

El drama histórico
Teoría y comentarios

preparado por
Kurt Spang
Editorial:
Eunsa
Pamplona, 1998

En los últimos años se han venido realizando distintas aproximaciones críticas al teatro histórico español. La atención se ha centrado especialmente en nuestros últimos autores a causa sin duda del cambio de orientación en el teatro histórico que supuso el estreno en 1958 de *Un soñador para un pueblo*, de Antonio Buero Vallejo; aunque, como es sabido, el tema histórico se remonta a los mismos orígenes del teatro y ha sido asunto capital en las más fecundas dramaturgias.

De distintos temas y obras, desde el griego hasta el actual, se ocupa el volumen preparado por Kurt Spang, *El drama histórico. Teoría y comentarios* (Pamplona, Eunsa, 1998). En *Apunte para la definición y el comentario del drama histórico* ofrece el editor una visión teórica, apreciable por encima de posibles (y lógicas) matizaciones o discrepancias.

Tras dos primeros trabajos sobre Grecia (de José B.Torres Guerra) y Roma (de Concepción Alonso del Real), Alfredo Hermenegildo se adentra en un período del teatro español que conoce a la perfección y realiza un pormenorizado análisis de la *Comedia del Saco de Roma*. Miguel Zugasti, con un enfoque sociológico, delimita las conexiones entre los círculos de poder y la cultura en la Europa de los siglos XVI al XVIII, con aplicación a los dramas genealógicos desde Juan del Encina a Lope de Vega. A una obra histórica de Lope, *La campana de Aragón*, dedica su trabajo Florencia Calvo.

Considera Ignacio Arellano las relaciones entre poesía, historia y mito en el drama áureo a partir de un auto sacramental de Calderón (*El Segundo Blasón del Austria*) y una comedia de Bances Candamo (*El Austria en Jerusalén*); la construcción de ambas está determinada por el objetivo de glorificar la monarquía de los Austrias, para lo cual se introducen y manipulan determinados elementos históricos. Un amplio avance en el tiempo nos lleva al análisis que Carlos Mata Induráin hace de los seis dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Las tres aportaciones finales se ubican en la escena de nuestro siglo. La primera de ellas nos ofrece unos *Apuntes* sobre el teatro histórico español del siglo XX. Ángel-Raimundo Fernández ha dividido ese estudio en dos partes: una síntesis panorámica, necesariamente esquemática, en la que se mencionan los más notables nombres y títulos; y un segundo apartado con el análisis de tres dramas cuyo personaje central es la reina Isabel II (*Farsa y licencia de la reina castiza*, *De San Pascual a San Gil* e *Isabel, reina de corazones*). Destaca acertadamente que "con la obra de Buero Vallejo nace un modo nuevo de teatro histórico, más testimonial y comprometido" y a este autor capital se dedica por ello un capítulo en el que Herbert Fritz, tras unas apreciaciones generales, analiza *Un soñador para un pueblo* y *La detonación*. Concluye Fritz con la cuestionable afirmación de que "el modelo del drama histórico de Buero Vallejo parece no haber encontrado un continuador que lo adapte a las nuevas circunstancias políticas y sociales"; creemos, sin embargo, que la línea del teatro histórico bueriano no se quiebra: es evidente en la mayor parte de la producción de Domingo Miras y se advierte sin dificultad en el sentido que confieren a muchos de sus textos José Sanchís Sinisterra o Ignacio Amestoy, por citar sólo algunos casos muy notables.

El volumen finaliza con un artículo de Klaus Pörtl acerca de *El Fernando*, texto emblemático del Teatro Universitario de Murcia, escrito por ocho autores coordinados por César Oliva y estrenado en el Festival de Sitges de 1972, donde obtuvo el *Premio al mejor grupo.* El estudio de esta singular obra, verdadero ejemplo de creación colectiva, es adecuado cierre para un conjunto de trabajos de interés por la información y las perspectivas que brinda.■

Francisco Portes, **una trompeta de fuego**

Alberto Miralles

La trompeta de cristal veteado
de Francisco Portes
editada por:
Cultura Hispánica
1997

A Francisco Portes parece que, como actor y director, se le ha quedado angosto el ámbito escénico y ha ampliado su participación en la nómina teatral, escribiendo teatro. Lo grato de la noticia es que sus obras poseen una rotundidad lingüística y una ambición temática que resultan inesperadas en un autor que ha salido a la luz con tan sólo dos obras, aunque tuviera tres más escritas en época juvenil. Pero si aportamos el dato de que *Los colores del fuego*, obtuvo el premio Ciudad de San Sebastián 1996 y *La trompeta de cristal veteado*, el Tirso de Molina del mismo año, deberemos concluir que Portes no ha cumplido su tardía reaparición dramatúrgica hasta que se ha aprendido muy bien a los maestros a los que como actor había representado.

Los colores del fuego, editada por la Fundación Kutxa, es un drama rural literaturizado, lo cual eleva la obra alejándola del costumbrismo tradicional, tan escasamente estimulante. Sus creativos diálogos apuntan a un deseo de estilo que se ve sabiamente cumplido en *La trompeta de cristal veteado*, editada por Cultura Hispánica en 1997. Esta obra posee un diálogo brillante, pura miel para un oído estragado por la moda coloquialista de los recuelos de Koltés. Su ambición temática reside en una imposible historia que parte de un Madrid bastante inventado –casi mágico– en el que va a erigirse, ocupando toda la Puerta del Sol, el primer monumento a la Democracia. A partir de este hecho, Portes teje una compleja trama llena de misterio, con soluciones inesperadas.

Si decimos que, además de actor, director y autor, Portes es también un excelente poeta premiado con el Rafael Morales y el Francisco de Quevedo, habrá que concluir que estamos ante un inquieto hombre renacentista.

Y una reflexión para debate: en estas obras de teatro, el reparto es tan extenso y el dispositivo escénico tan complejo, que sólo parecen asumibles por los teatros públicos de los que, sin embargo, no cabe esperar demasiados riesgos con autores desconocidos. ¿Debemos prescindir de la verdadera finalidad del teatro, que es su representación, para incidir en una creatividad pura, destinada a los premios literarios? ■

Andrés Amorós

La escritura dramática

de José Luis Alonso de Santos

La escritura dramática
de
José Luis Alonso de Santos
Editorial:
Castalia,
Col. Literatura y Sociedad
Madrid, 1998

Si repasamos la bibliografía española sobre teatro, no tan escasa como suele creerse, no encontraremos –me parece– un libro comparable a éste; ya es un primer dato que nos habla de su importancia.

La ambición es lo primero que nos sorprende, al hojear sus páginas. Dentro de la bibliografía de Alonso de Santos, ocupa, sin duda, un lugar central.

Hay un momento en la vida de algunas personas –*nel mezzo del camin della mia vita*– en que hacen una breve parada, después de bastantes logros, miran hacia atrás y recapitulan; desde ahí, se plantean una nueva empresa, que de alguna manera resuma toda la riqueza adquirida con esfuerzo, para transmitirla a los demás. A eso se suele llamar la hora de la madurez.

Actor en el teatro independiente, autor de éxito, director de escena, catedrático de la Escuela de Arte Dramático, novelista y guionista… A todo eso añade ahora Alonso de Santos un nuevo título: tratadista.

Si no me equivoco, el título de este libro coincide exactamente con el de su cátedra: detrás de sus páginas están, evidentemente, muchas horas de clase, de charlas y experiencias con los alumnos.

A eso se añaden centenares de libros leídos, de espectáculos vistos, de activida-

des escénicas en las que ha participado y muchas reflexiones personales sobre ese fenómeno literario tan peculiar por el cual unas páginas hacen nacer unos personajes que, desde unas tablas, son contemplados por los espectadores como seres vivos.

Cualquiera puede imaginar que su estudio se centra en los aspectos técnicos del teatro: así es, desde luego, pero no sólo es eso. Junto a lo técnico, se plantean aquí los fundamentos teóricos, en una parte que delata claramente la formación psicológica de su autor, y también las conexiones culturales y sociales del fenómeno teatral.

Ésas son las tres partes en que se divide las obra: el proceso imaginativo, el técnico y el filosófico. Los tres nacen de un origen pedagógico y apuntan también a esa utilización.

El libro es amplio pero está rígidamente estructurado: 50 capítulos de igual extensión (una docena de páginas). Su concepto de "lo dramático" es amplio: muchas de sus reflexiones convienen también al escritor de guiones de cine y televisión. Y, no pocas veces, plantea problemas comunes a toda la creación literaria.

No se crea, por ello, que se queda en las nubes de las fáciles generalizaciones. Cada una de las reflexiones teóricas se concreta en un ejemplo, referido a una escena teatral. Aquí, como en todo el libro, no sigue Alonso de Santos el historicismo, conjuga lo clásico y lo actual: al plantearse una pregunta, tan útil le puede ser el testimonio de Bertolt Brecht como el de Aristóteles, el de García Lorca como el de Kant, el de Chejov como el de Horacio.

Al final del libro se nos ofrece una bibliografía de cerca de un centenar de obras, que ha sorprendido a algún crítico. Creo entender su razón de ser: es una selección subjetiva, amplia –inevitablemente– pero no pedante ni hecha para lucirse: ¡hubiera sido tan fácil multiplicarla!…

Me parece advertir en esta bibliografía algo que es común con el resto del libro: una honradez intelectual poco frecuente, que roza casi, alguna vez, la ingenuidad. Nos ofrece Alonso de Santos una lista heterogénea, muy personal, de una serie de obras que a él le han ayudado a obtener luz en las difíciles preguntas que se ha planteado: quizá a nosotros –parece decir– nos pueda ayudar del mismo modo.

De las tres partes de que se compone el libro, mis preferencias se inclinan por la segunda, "El proceso técnico", que se ocupa de la estructura, el personaje y el lenguaje dramáticos.

Especialmente brillantes me parecen algunos capítulos, que se ocupan de estos temas:

El "¿y si…?" mágico; el conflicto; el subtexto; los modelos de personaje. (Sigue sin gustarme, pese a todo, el terminacho psicológico de los roles); las relaciones entre texto y representación.

En general, los que se ocupan de conceptos tan básicos –y difíciles de deslindar–como la trama, la situación, el incidente desencadenante…

Y, por supuesto, algo en lo que Alonso de Santos es notorio especialista: la comedia, su dificultad y su atractivo, las vías de su comunicación con el público…

No quiero engolar mi voz, como hacían los viejos actores, para encarecer la importancia del texto, sino concluir afirmando, con toda sencillez, algo que me parece evidente: este libro, que supone un enorme esfuerzo de reflexión, nacida de la práctica escénica, quedará como un clásico, dará lugar a innumerables lecturas críticas.

Su huella –se reconozca o no– va a ser muy grande. Alonso de Santos puede estar legítimamente orgulloso: ha coronado con éxito un ambiciosísimo proyecto. Cierra así una etapa: se abren ante él nuevos horizontes.

Hazte socio de la AAT

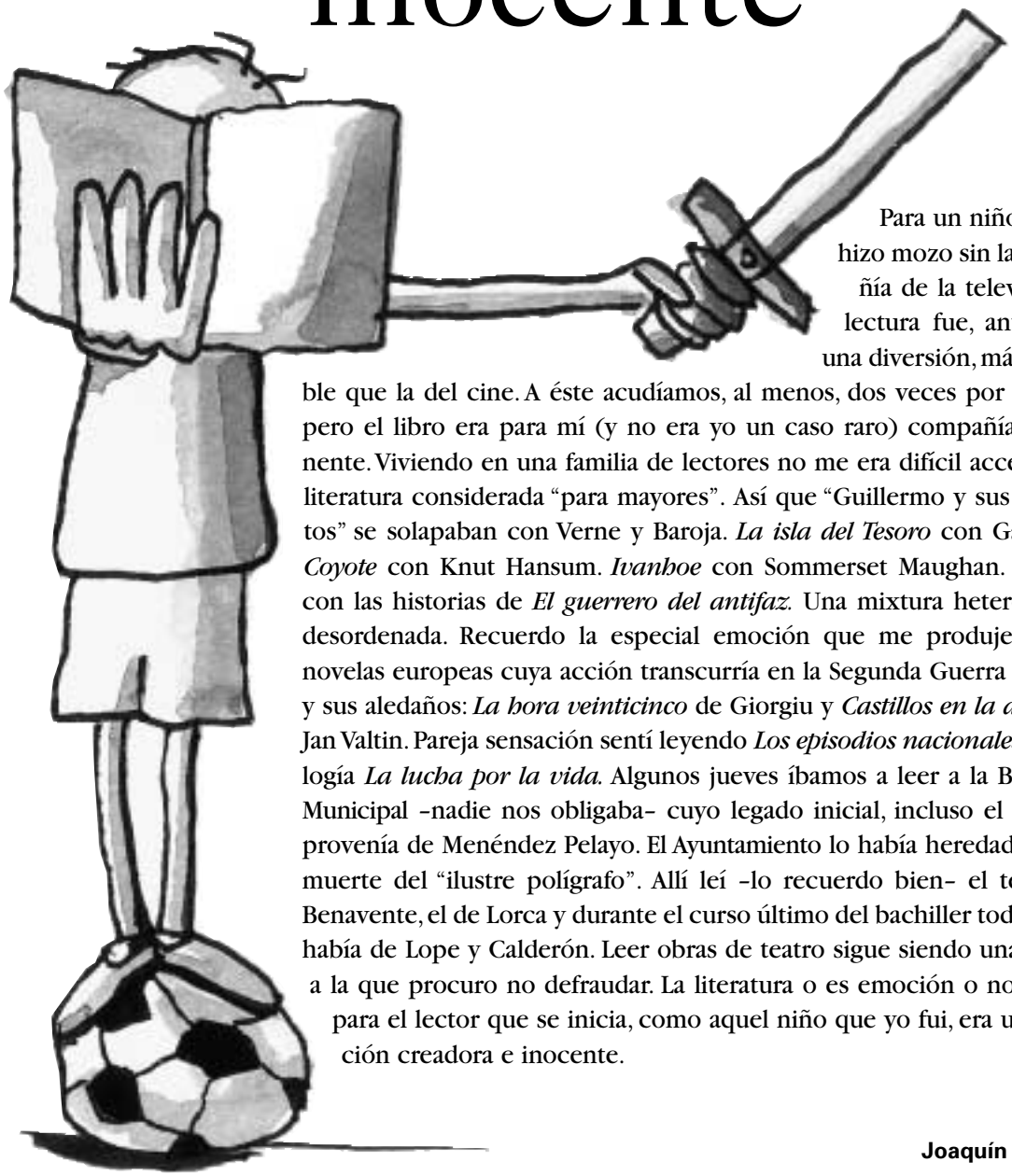
Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada… **Puedes y debes hacerlo**

ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO

C/ Sagasta 28, 5ª planta
Tfno. y fax: 91 594 47 98

Sección autónoma de la Asociación Colegial de Escritores

La emoción inocente



Para un niño, que se hizo mozo sin la compañía de la televisión, la lectura fue, ante todo, una diversión, más accesible que la del cine. A éste acudíamos, al menos, dos veces por semana, pero el libro era para mí (y no era yo un caso raro) compañía permanente. Viviendo en una familia de lectores no me era difícil acceder a la literatura considerada "para mayores". Así que "Guillermo y sus proscritos" se solapaban con Verne y Baroja. *La isla del Tesoro* con Galdós. *El Coyote* con Knut Hansum. *Ivanhoe* con Sommerset Maughan. Dickens con las historias de *El guerrero del antifaz.* Una mixtura heterodoxa y desordenada. Recuerdo la especial emoción que me produjeron dos novelas europeas cuya acción transcurría en la Segunda Guerra Mundial y sus aledaños: *La hora veinticinco* de Giorgiu y *Castillos en la arena* de Jan Valtin. Pareja sensación sentí leyendo *Los episodios nacionales* y la trilogía *La lucha por la vida.* Algunos jueves íbamos a leer a la Biblioteca Municipal –nadie nos obligaba– cuyo legado inicial, incluso el edificio, provenía de Menéndez Pelayo. El Ayuntamiento lo había heredado tras la muerte del "ilustre polígrafo". Allí leí –lo recuerdo bien– el teatro de Benavente, el de Lorca y durante el curso último del bachiller todo lo que había de Lope y Calderón. Leer obras de teatro sigue siendo una afición a la que procuro no defraudar. La literatura o es emoción o no lo es, y para el lector que se inicia, como aquel niño que yo fui, era una emoción creadora e inocente.

Joaquín Leguina

Autor contra viento y marea

Jerónimo López Mozo
Premio Nacional de Literatura Dramática

Juan Carlos Pérez de la Fuente

Autor de teatro, contra viento y marea, a pesar de los textos dormidos, a pesar de la mirada ausente de muchos responsables de escenarios. Hombre de teatro que ha vivido los momentos ilusionados del teatro universitario, la rabia alegre del teatro independiente, que ha superado aquel ciclón que fue la llamada transición española, que se tragó, o por mejor decirlo, dejó caer en el olvido a una generación, los autores reconocidos como "Nuevo Teatro".

Jerónimo tiene cincuenta y seis años, y ha dedicado a la escritura de obras de teatro treinta y tres, desde 1965, cuando publicó en la revista *Yorick,* de Barcelona, una obra que se titulaba *Los novios o la teoría de los números combinatorios*. Tiene una buena cantidad de obras publicadas y estrenadas.

Pero, como otros autores de su promoción –creo que fue Miralles el que la calificó como la más premiada y menos estrenada– muchas de sus obras se han estrenado en condiciones precarias, por grupos universitarios o de teatro independiente. En los últimos veinte años, apenas me queda recuerdo de *Como reses*, que dirigió Antonio Malonda en el Teatro Galileo, creo que en el 87, y de una especie de homenaje con fragmentos de sus obras que se hizo en el María Guerrero en 1980. Por lo que sé, son más de veinte las obras de Jerónimo –su producción alcanza el medio centenar– que no han llegado a los escenarios. En los últimos diez años ha recibido los premios Castilla-La Mancha, Enrique Llovet, Hermanos Machado, Álvarez Quintero, Tirso de Molina, y finalmente el Nacional de Literatura. La respuesta de los escenarios no es proporcional, aunque dentro de poco veremos *Eloídes*, dirigida por Malonda. Y la respuesta de Jerónimo a esa respuesta de los escenarios es siempre la misma, coherente, insobornable. Seguir escribiendo. No dejar de ser lo que es, un autor de teatro.

Esa actitud ecuánime, valiente y generosa se lee en cada línea de las críticas que desde hace años escribe en la revista *Reseña*. Esa ecuanimidad, ese rigor y esa actitud generosa hacia la labor de los otros autores es la razón de que sea parte del Consejo de Lectura del Centro Dramático Nacional que dirijo.

No puedo hablar de una larga amistad con Jerónimo; nos conocimos en la primavera de 1996, poco antes de que me hiciera cargo del C.D.N. pero, en cierto modo, sí puedo hablar de una larga relación. Yo tenía veinte años cuando monté con un grupo aficionado *Guernica*, de Jerónimo López Mozo. Casi veinte años después, supe que el autor paseaba un día por el Parque Calero y vio un cartel que anunciaba su obra, representada por un grupo de Talamanca del Jarama. Jerónimo no se atrevió a entrar, por no molestar, por no apabullarnos con la presencia del autor.

Ése es Jerónimo. Hace pocos días, tuve el privilegio de participar en un acto con otro de nuestros grandes, Fernando Arrabal. Arrabal recordaba una cita de Beethoven: "Ante el general talento, saludo en posición de firme, pero ante el mariscal bondad, me arrodillaré siempre". Lo complicado es qué postura adoptar ante alguien que tiene tanta bondad como talento; Jerónimo, sin ir más lejos. Lo mejor es dejarse de contorsionismos y darle un abrazo. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales